CHANCAY

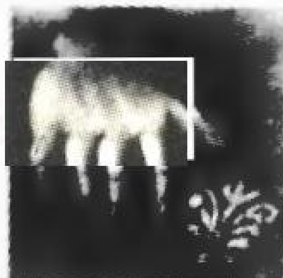
CHANCAY





CULTURAS PRECOLOMBINAS CHANCAY

Primera edición, Noviembre 1982
Segunda edición, Julio 1990



COLECCION
ARTE Y TESOROS
DEL PERU

CHANCAY

creada y dirigida por

José Antonio de Lavalle
Werner Lang



BANCO DE CREDITO DEL PERU EN LA CULTURA

Contenido



Introducción a la Cultura Chancay

Los primeros días del año 1533 un grupo de soldados españoles comandados por Hernando Pizarro, unos quince de a caballo y diez arcabuceros más o menos, llegaban a Paramonga camino a Pachacamac por mandato del Gobernador Francisco Pizarro. Cronista y veedor de este destacamento era Miguel de Estete cuya relación de viaje aparece inserta en la crónica de Francisco de Jerez, secretario del Marqués Gobernador. El paso de los españoles desde Paramonga a Pachacamac, por los llanos de la Costa Central, atravesó un territorio influenciado por la Cultura Chancay. Lo escrito es una visión sumaria, rápida, de un europeo que mira la región por vez primera.

"En este pueblo de Paramonga, escribe Estete, estuvo el capitán dos días porque la gente descansase y por esperar herraje. Partiendo el capitán de este pueblo, pasaron él y su gente un río (Fortaleza) en balsas y los caballos a nado y fue a dormir a un pueblo que se dice Guamanmayo que está en un barranco sobre el mar; junto a este pueblo se pasó otro río a nado con mucha dificultad (río Pativilca) porque iba muy crecido y furioso".

Pedro Cieza de León, en el capítulo LXX de Crónica del Perú dice: "A dos leguas de este valle (Paramonga) está el río Guaman que quiere decir río del Halcón y comúnmente le llaman la Barranca" "cuando en la sierra llueve mucho, este río de susodicho es peligroso y algunos pasando de una a otra parte se han ahogado".

La referencia geográfica inmediata de Estete es Guaura (Huaura) y la que sigue Llachu. No está claro si el cronista se refiere a Huacho o a Lachay, sitio de lomas. Estete lo dice así: "Luego al siguiente día se partió el capitán y su gente a un pueblo que se llama Llachu, que se le puso nombre el pueblo de Las Perdices, porque en cada casa había muchas perdices en jaulas".

Fray Diego de Ocaña, monje del Monasterio de Guadalupe en Castilla, llegó al Perú el 11 de setiembre de 1599. En el Cap. XIV de su crónica de viaje dice: "llegamos a un lugar que se llama Las Perdices. No es pueblo sino estancia de ganado, que hay mucho vacuno. En estos cerros alcanzan garúas y hay mucha hierba y están los campos muy frescos". La descripción de Ocaña se acomoda a las lomas de Lachay y no a Huacho. El P.

Villar Córdova considera que el sitio Las Perdices pudo estar ubicado en Huaral a algo más de 17 kms. de la actual ciudad en la pampa de Luchihuasi. Allí hay unas ruinas llamadas Llacha. El sitio Llacha y las lomas de Lachay se hallan próximas.

Estete continúa "Otro día partió el capitán desde el pueblo algo de mañana porque le habían hecho saber que era grande la jornada". El cronista alude claramente a Pasamayo. Transpuesto este difícil paso llegan a un pueblo llamado Suculucumbi, quizá Sakulakumpi, cuya ubicación no es clara. Es muy posible estuviese en el valle del río Chillón.

Antes de la llegada de los españoles, la Cultura Chancay soportó la dominación Chimú, y luego la dominación Inca. La personalidad tan definida de este pueblo las sobrellevó exitosamente. Las huellas de una y otra culturas apenas son aparentes. John H. Rowe en "The Kingdom of Chimor" se refiere a una historia anónima de Trujillo escrita en 1604. El primer capítulo de ella contiene una breve historia del reino Chimor. El héroe de la crónica se llama Tacaynamo y llega en balsa a las playas del río Moche. Es el principio de una serie de gobernantes hasta llegar a Minchan Caman que domina el litoral desde Tumbes hasta Carabayllo, puertas de Lima.

En 1461 Pachacuti Inca envió al Príncipe Capac Yupanqui a la cabeza de una expedición aparentemente de exploración hacia el norte. El príncipe debía llegar hasta el río Yanamayo y regresar. No pudo hacerlo pues los acontecimientos lo empujaron cada vez más al Norte, sobrepasando el reino de Cajamarca. Pachacuti Inca envió luego otra expedición al frente de varios príncipes: Toca Capac, Auqui Yupanqui, Tillca Yupanqui y el heredero al trono Topa Inca. Las fuerzas incas descendieron siguiendo el curso del río Moche y dieron batalla a Minchan Caman, que vencido fue llevado al Cusco. Lo extraordinario de esta historia reside en que un hijo de Minchan Caman llamado Chumun Caur vivía en Huaura al lado de su madre Chanquir Guaman. Este príncipe Chimú y su madre debieron sentirse muy seguros en Huaura en momentos que la tierra Chimú sufría los estragos de la guerra. Huaura, bueno es señalarlo, está muy próxima al valle del río Chancay.

Para quien recorre los cementerios y centros ceremoniales Chancay se maravilla de encontrar pocos testimonios Chimú o Inca, retrata esta situación el perfil de un pueblo singular. Es un pueblo laborioso, pues la inmensa cantidad de cerámica y textiles exhumados expresan artesanos hábiles. Pueblo con gran alegría de vivir, amante de las cosas buenas: bella ropa, plumería, música, danza. Pueblo que expandió este modo de vida a los valles vecinos sin implicar, al parecer, conquistas y controles políticos. La cerámica Chancay no presenta cabezas trofeo ni jaguares ni halcones, etc. El centro de donde irradió su cultura fue el valle del río Chancay llegando hasta el río Fortaleza por el Norte y el río Chillón al Sur y aun más.

Es manifiesta su interrelación con las altas montañas. El licenciado Felipe de Medina en 1650 escribe una relación sobre Idolatrías en Huacho. Comienza su informe describiendo el adoratorio Choque Ispana. La arquitectura del adoratorio contempla secciones dedicadas a los hombres andinos, poniendo de relieve el cuidado que la religión Chancay ponía en servir a la gente de la sierra. Allí halló el licenciado Medina numerosos ídolos. Entre ellos unas pequeñas piedras en figura de animales llamados "mama llama" (madre de llamas) que los serranos reverenciaban para el aumento de sus hatos de llamas.

La interrelación con la floresta también es manifiesta a través del prodigioso despliegue plumario en vestidos, tocados y mantos. En exóticas

semillas utilizadas para collares, afeites y medicinas y en maderas, sobresaliendo una muy apreciada, la palmera chonta.

Definir es limitar y definir la cultura supone poner límites a un concepto amplio. Con todo, se puede decir que la cultura equivale a patrimonio. Patrimonio material, como saber hacer una balsa y patrimonio inmaterial como cantar un himno. Al intentar hablar de la Cultura Chancay sólo tenemos ante los ojos objetos de Museo, materialidades y a partir de ellos, con fácil riesgo de extravío, debemos inferir lo inmaterial. Chancay ofrece un rico inventario de logros. Sobresale su variada e imaginativa textilería. La cerámica sorprende por su cantidad verdaderamente abrumadora y por su personalidad que la hace inconfundible a primera vista. La arquitectura se diría no existe. La codicia por lograr mayor área de tierra para cultivo, buscadores de tesoros, nuevos canales de regadío, han destruido mucho. En Pisquillo, en Caqui, Pancha La Huaca, quedan hermosos ejemplos de pirámides con rampa, palacios, casas, secaderos, corrales. Mirando atentamente, es posible sorprender el gusto por decorar paramentos y un sabor artesanal por buscar efectos en el empleo de la simple mano de obra. Esta arquitectura fue noble, sin duda alguna, pues repite modelos existentes en Pachacamac, centro religioso reverenciado por toda la costa. Las telas pintadas son otro extraordinario logro. Aun cuando los diseños no se han emancipado de patrones textiles, están en vías de hacerlo. Aun cuando el color permanece preso por contornos lineales negros, se debate por liberarse. Las telas pintadas no son un invento Chancay. Ellas están presentes desde muy antiguo, pero su mérito está en su creciente secularización y en el esfuerzo que la pintura hace por ser pintura.

Garcilaso en el Libro Sexto de Comentarios Reales, se refiere a dos confederaciones de valles en la costa: "Runahuanac y otros tres que están al Norte de el llamado Huarcu, Malla, Chillca eran todos cuatro de un señor llamado Chuquimancu", "los valles de Pachacamac, Rímac, Chancay y Huamán que los españoles llaman la Barranca, que todos estos seis valles poseía un señor poderoso llamado Cuismancu". Los seis últimos valles a que se refiere Garcilaso serían: Lurín, Rímac, Chillón, Chancay, Pativilca y Fortaleza. De esta noticia se desprende que el valle de Chancay tenía señor y que éste se llamaba Cuismancu.

Waldemar Espinoza Soriano publicó en la Revista Peruana de Cultura Nº 11-12 1967 "El primer Informe Etnológico sobre Cajamarca Año de 1540". De acuerdo a este estudio los primeros días de Junio, Francisco Pizarro y Fray Vicente Valverde decidieron realizar la Primera Visita General de los curacazgos andinos. A Cristóbal de Barrientos se le encomendó la visita a los curacas de los Huambos, Cajamarca y Huamachuco. En Chilete convocó a los curacas. Asistieron siete curacas de Waranca. Las warancas eran: Cuismancu, Chuquimancu, Chonta, Pampamarca, Caxamarca, Pumamarca y la última waranca era de mitmas o sea de no oriundos. De aquí se desprende que Garcilaso oyó alguna vez los nombres de Cuismancu y Chuquimancu, mas le faltó información suficiente. Garcilaso escribió en España a base de recuerdos y de información que pedía al Perú.

La sociedad Chancay, al parecer, era una sociedad estratificada. Había señores y servidores. El hallazgo de espaldares de literas y la representación en cerámica de principales conducidos en andas, corrobora lo dicho. Las hamacas y literas exigían hamaqueros y portadores de andas. La gran cantidad de ropa bella, collares de chaquira, vasos de plata, otros, orejeras taraceadas con nácar, denuncia una alta clase para la que los artesanos manufacturaban estos objetos de lujo. En esta sociedad la mujer no aparece con nitidez. Su diseño es borroso, no obstante los contenidos funerarios

arrojan gran cantidad de encajes, gasas, velos y otras texturas delicadas propias del sexo femenino. Las tumbas también ofrecen un rico panorama de utilería empleada en hilar algodón, tejer, bordar, coser. A todo ello se añade muestrarios de técnicas textiles probablemente conservados de madres a hijas. Todo esto revela el afán silencioso de las mujeres que parece ocuparon al lado del hombre un lugar casi igual, aun cuando pasaron a través de la historia, al decir de Raúl Porras, casi en puntas de pies.

Campesinos, pescadores, músicos, ceramistas, entalladores de madera, joyeros, etc. componen un estrato importante en esta laboriosa sociedad. Se diría no forman un estamento disminuido. Muchos mates pirograbados y en especial platos de barro cocido ostentan marcas de propiedad, casi firmas. Este afán por distinguir el propio trabajo del de los demás, denuncia un orgullo por lo que se hace. Estas marcas a que me refiero están esperando un estudio, pues proclaman un deseo oculto de prevalecer.

El punto más alto de esta sociedad está dado por un estrato invisible, me refiero a los muertos. En el antiguo Perú no había herederos. Los muertos arrastraban a la tumba todos sus bienes. Aun los bienes inmuebles les seguían rindiendo frutos. Estas presencias, transformadas en progenitores, componen raíces y fundamento de la sociedad indígena. El culto a los muertos debió ser muy importante en esta sociedad Chancay pues el inventario cuantioso de los bienes de los antepasados componen el material precioso que sirva al observador para iniciar el portentoso viaje hacia el señorío Chancay.

Cuando se habla de cerámica Chancay, de inmediato viene a la mente lo que se ha dado en llamar Negro sobre Blanco. Una cerámica con "slip" blanco y decoración negra. La observación pone de manifiesto la pobre calidad de la arcilla. El temperante se aprecia casi a simple vista. El exterior no ha recibido pulido cuidadoso y su cochura suele no ser perfecta. A más de todo ello se utilizó moldes.

El arqueólogo alemán Hans Horkheimer con el auspicio de la Mancomunidad Alemana para investigaciones científicas emprendió un plan de excavaciones en el valle del río Chancay entre agosto y diciembre de 1961. La inmensa riqueza arqueológica explotada por los buscadores de tesoros y perdida para la ciencia movió a este investigador a realizar estos trabajos. Desgraciadamente la muerte le sorprendió cuando analizaba su material.

La dispersión de esta cerámica es grande. A partir del valle de Chancay se expande al Norte hasta Paramonga y al Sur llega a Pachacamac y aun a Mala. Naturalmente en los extremos su presencia declina.

El "slip" blanco a veces cubre lo externo y lo interno. Totalmente blanca, sin decoración alguna, es poseedora de una particular elegancia, serenidad y señorío.

La forma básica es un ovoide de cuello corto, de boca relativamente estrecha. Lleva dos asas verticales entre cuello y cuerpo o en el ecuador del cuerpo. Estas formas van desde la gran dimensión hasta un tamaño manuable. Los cuellos, en ocasiones, presentan efigies con tocados, orejeras, etc. En estos casos, sobre el vientre, se insinúan las extremidades superiores en relieve sosteniendo una copa en actitud de ofrecer. Esta forma la llaman "china". Fuera de esta forma común, hay platos, vasos altos como floreros, copas, etc.

Existen pequeñas piezas, a modo de figurines, en las que aparecen señores llevados en andas, venados, zorros, entonces inesperadamente, en

estas obras de poco aliento, lo escultórico adquiere proporción y gracia. Está fuera de esta consideración un grupo de figuras que representan auquénidos de cuellos y patas cortas y siempre muy gordos. El Dr. Pedro Weiss considera que estas figuras representan llamas cebadas, pues la grasa de llama era materia ceremonial. Pueden también ser conopas. Casi siempre llevan cabestros de algodón o totora atorzalada y pequeñas cargas a cuestas. Quizá pudieron representar animales preñados; anhelos de propietarios de hatos en aumentar su fortuna.

Un animal ha merecido ser tratado repetidas veces. Es el perro indígena sin pelo. Estos animales según Pedro Weiss, investigador solitario del tema, tienen gran dispersión en el mundo. No representa una raza especial sino una anormalidad congénita llamada hipoplasia estodérmica. El síndrome comprende: piel, dientes y uñas. El color negro de la piel se explicaría por un aumento de melanina que protege su desnudez. Estos perros no pueden desgarrar como los demás perros pues sus dientes no son fuertes. Las uñas tienen igual condición. Son perros muy afectuosos, e inteligentes. Necesitan mucho cuidado y protección. La admiración que la Cultura Chancay dispensó a estos animalitos indirectamente retrata a ellos mismos, pues se necesita sensibilidad, bondad y ternura para cuidarlos. A los mochicas se les ve cazando venados con perros. Se entiende que eran perros fuertes y agresivos para acosar con éxito. Estos perros mochicas indirectamente también retrataban a sus amos.

La decoración de la cerámica Negro sobre Blanco es geométrica y parece extraer diseños de la textilería. Pone énfasis en el cuello y las dos o tres cuartas partes superiores del cuerpo. La disposición general de la decoración es en paneles asimétricos. Los elementos geométricos son: líneas longitudinales, paralelas, puntos, triángulos, rombos, líneas cruzadas. Con esto componen un rico fraseo al que se añade diseños de peces, lagartijas, pájaros y monos tratados con gracia.

No se puede dejar de decir algo de los Cuchimilcos. Son figuras de cerámica, en variedad de tamaños, modelados o moldeadas, sólidas o huecas. Representan mujeres y hombres desnudos. Estos últimos son los menos. La mitad superior del cuerpo tratada en forma convencional, la mitad inferior mucho más natural. Las extremidades superiores flexionadas separadas del tronco y las palmas de las manos hacia afuera. El sexo dicho con claridad. Casi todas están en pie. En torno a estas figuras hay muchas opiniones: objetos de culto, deidades, ídolos, amuletos, ofrendas, exvotos, tienen que ver con la fertilidad, la abundancia, el culto a los muertos, etc.

ROSTROS

1. MASCARA CEREMONIAL
Pisquillo Chico. Cerámica moldeada "Tricolor", negro sobre blanco y marrón rojizo. Decoración geométrica en el rostro y turbante. Perforaciones a los lados del rostro donde conserva el sujetador original de algodón torcido.
18 x 15.5 cms.



Dos estilos de cerámica llamados Tricolor geométrico y Tricolor epígono preceden al Negro sobre Blanco. No representan, al parecer, un logro local. Su dispersión es grande, componen un momento estilístico que desciende de las altas montañas y que el valle de Chancay, como otros muchos valles costeños, acepta. El Tricolor geométrico es de modesta ejecución. La decoración eminentemente geométrica, parece inspirada en la textilería. Tres colores: blanco, negro y rojo componen diseños. El "slip" es blanco y sobre él geometrías rojas delineadas con negro. El Tricolor epígono tiene nombre acuñado por el arqueólogo alemán Max Uhle. La palabra "epígono" equivale decir estilo decadente derivado de Tiwanaco. Los colores utilizados son tres: "slip" rojo y sobre él diseños en blanco delineados con negro. La composición se separa algo de lo ya conocido. Aparecen medios espirales entrelazados, paneles con barras, caras rígidas con tocados que rematan en algo que parece tres plumas. Es un estilo muy difundido.

Un estilo de cerámica muy personal llamado Teatino, acompaña a los estilos Tricolor geométrico y epígono. El área de dispersión de este estilo está entre dos puntos extremos, al Norte Las Salinas de Huacho y al Sur el valle del río Rímac. La mayor concentración se encuentra en el valle del río Chancay, en el sitio que le da nombre. Se trata de una cerámica monocroma quemada en atmósfera oxidante, a veces mal regulada, apareciendo un "flambé" típico. Lo sobresaliente en ella es su decoración. Considerando el área cultural en donde aparece, con cerámica pintada, se nos ofrece incidida en húmedo con punta roma. Los temas de la decoración son: zig-zag, almenados, guiones cortos, puntos y en raras ocasiones algunos trazos más complicados. No se conoce el origen de esta cerámica. Produce la impresión de ser loza serrana. Es fuerte, tiene empaque y se advierte, a las claras, diferente de las demás. Se ha considerado que podría venir con gente trashumante que desde las tierras altas, guiando hatos de ganado descendería en busca de lomas. Es bien posible. Empero el ajuar de los pastores actuales que van de loma en loma es ajuar pobre. Se hace necesario buscar el punto de partida de esta cerámica y de modo especial las rutas de los pastores trashumantes actuales y antiguos.

Sea como fuere, esta cerámica no muy apreciada, es una de las más personales. Posee un sello bien definido, rápidamente se le identifica en

2. MASCARA FUNERARIA
Influencia Huari. Madera sobrepintada en rojo fuerte. Incisiones en los ojos que posiblemente fueron de conchaperla. Cabeza usada en un fardo funerario. 24 x 20 cms.





un conjunto grande. Es poseedora de una gran dignidad y sencillez. Carece de sofisticación. En cambio se aprecia en ella un austero y altivo porte, segura de sí misma, en su continencia, en su moderación. Los Teatinos habrían vivido alrededor del año 900 de nuestra era.

Cuando el Centro Recreacional "El Bosque", en la cuenca del río Rímac, estaba en construcción, se recogió cerámica de superficie. El material Teatino de esa zona está depositado en el Museo de Sitio Puruchuco.

Durante los trabajos del doctor Hans Horkheimer en Chancay, este arqueólogo identificó un estilo nuevo de cerámica que tituló "Lauri Impreso" y que tiene muchas semejanzas con el estilo Teatino. Se puede decir, un estilo acompañante.

Playa Grande y Maranga son estilos del Intermedio Temprano. Uno y otro están ubicados entre dos desarrollos culturales prestigiosos: Moche al Norte y Nazca al Sur. Naturalmente reciben influencias de una y otra parte. Al declinar ambos, se deja sentir la fuerte presencia de las Culturas Altoandinas. Playa Grande se diría más personal y definido, Maranga más permeable a corrientes culturales, de norte y sur. Playa Grande se presenta primero y Maranga lo hace después. Ambos tienen un basamento común, su fuerte espíritu geométrico en abierto contraste con el naturalismo norteño y las épocas figurativas de Nazca.

El sitio Playa Grande está situado a tres kilómetros del balneario de Ancón. La playa tiene una extensión de dos kilómetros más o menos. El arqueólogo norteamericano Louis Stummer realizó en 1925 trabajos en ella. A él se debe tal nombre pues en la reunión habida en 1953 "Mesa redonda sobre Terminología Arqueológica Peruana" Stummer insistió que por hallarse en ese sitio el estilo en forma muy pura, se le debía llamar así. La tradición arqueológica americana conviene en llamar los estilos con

3. PORMENOR DE TELA
Algodón teñido en crema. Pigmento marrón rojizo y gris. Figura antropomorfa fragmentada con tocado y posibles apéndices zoomorfos de líneas geométricas.
El fragmento mide 63 x 132 cms.

4. MASCARA
Cerámica moldeada y en relieve. Decoración bícroma y geométrica en el rostro y turbante.
26.5 x 23 cms.





nombres de los sitios en donde primero fueron encontrados. El sitio Maranga está situado en el camino entre Lima y Callao, proximidad del Hospital Naval. En el año 1925 el arqueólogo ecuatoriano Jijón y Caamaño realizó allí excavaciones. En 1949 publicó el resultado de ellas en un libro titulado "Maranga".

La cerámica de ambos estilos técnicamente es buena, su grado de cocción suficiente, el pulido por fuera y por dentro cuidadoso y un general decoro se aprecia en las dos. Al primer estilo se le llama también Interlocking, sin traducción justa al castellano. El nombre alude a la orientación de peces o serpientes entrelazadas. Este nombre lo dio Alfred L. Krober en 1926 para referirse a la parte inicial del Intermedio Temprano. Pablo Rosselló en 1952 describió este diseño, Interlocking, con gran economía de palabras y ajuste exacto. Los temas (peces y culebras), "Se dirigen de izquierda a derecha dejando espacios vacíos que le llenan con otros que se dirigen en sentido contrario".

Los trabajos de Jijón y Caamaño en Maranga son de 1925. Max Uhle en 1910 ya había llamado la atención sobre este estilo que llamó Proto-Lima, comprendiendo en él cerámica del intermedio temprano en su fase terminal. R. D'Harcourt en 1922 utilizó el nombre Cajamarquilla para cerámica muy teñida por las corrientes de la sierra central. Tantos nombres movieron a Thomas Patterson a proponer el nombre "Lima". Se diría un nombre más, empero él tiene el mérito de reunir a estos estilos que parecieron distintos en uno solo y presentarlos como el principio y fin del intermedio temprano. Según Patterson el espacio comprendido entre los valles Lurín al Sur y Chancay al Norte comprendería el solar de estos estilos.

5. PORMENOR DE TELA
Algodón natural pintado. Pigmentos ocre, marrón y negro. Cabeza rectangular con un arco segmentado en forma de dos apéndices terminados en cabezas zoomorfas

6. PAÑO
Algodón. Tapiz de doble cara en colores marrón oscuro y crema. Diseño central de rostros y aves geometrizados. Guardilla con volutas angulares escalonadas.
79 x 59 cms.





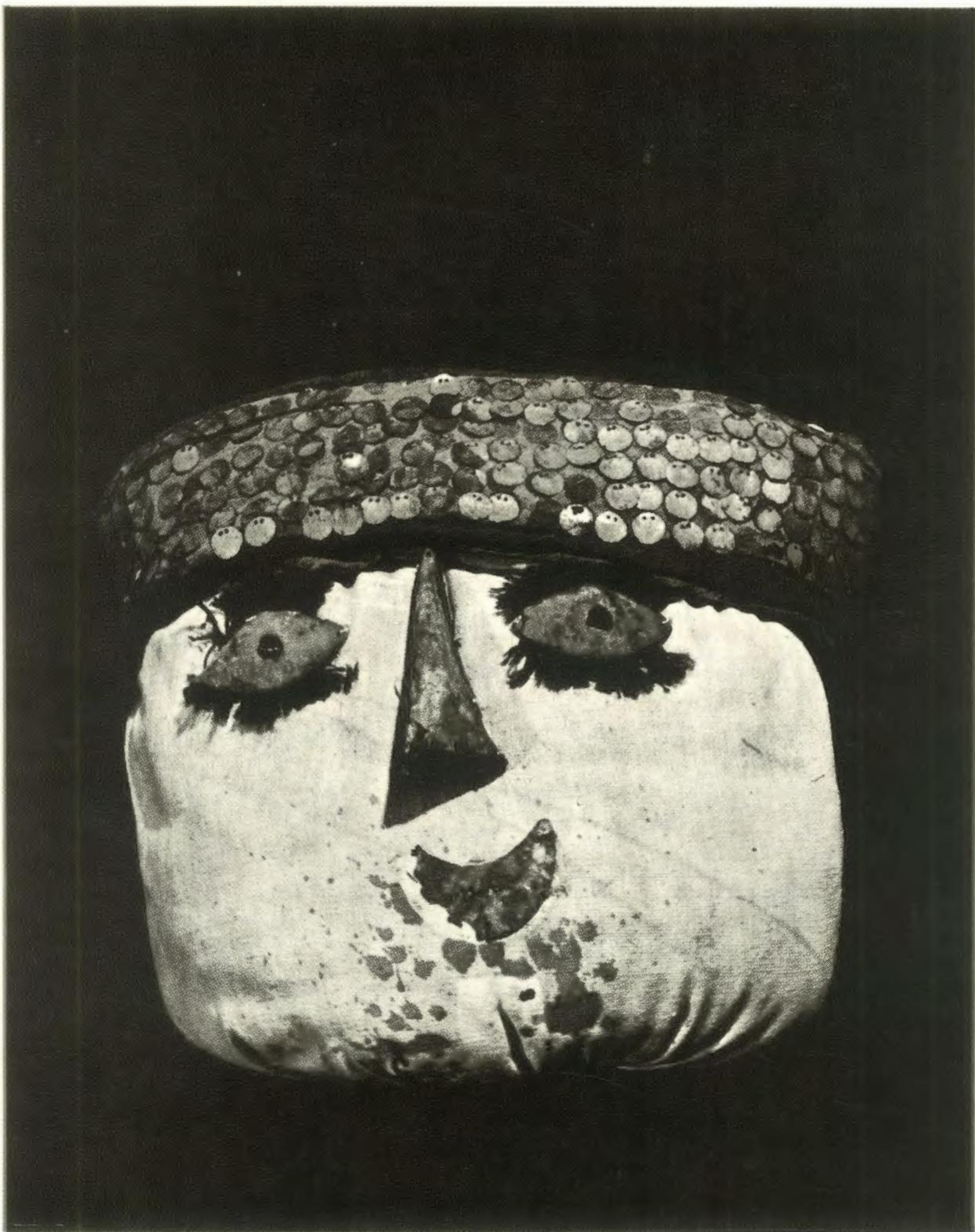
7. MASCARA FUNERARIA
Algodón y metal (posiblemente champi) cortado formando boca, ojos, el contorno del rostro y la nariz proyectada. Los ojos y la boca decorados en su interior con plumas turquesa.
45 x 40 cms.

Entre Chavín y los estilos Playa Grande y Maranga, existía un hiatus mal conocido. Strong, Willey y Corbett publicaron en 1943 el resultado de sus investigaciones en Cerro Trinidad y Baños de Boza. Allí se descubrió una cerámica con una decoración blanca sobre rojo.

Más tarde Josefina Ramos de Cox llamó la atención sobre una necrópolis en Tablada de Lurín. Sus trabajos produjeron gran iluminación. Los arenales y cerros pelados de Tablada de Lurín en la antigüedad estuvieron cubiertos por pastos altos durante el invierno húmedo y de menor tamaño en el verano. Estas lomas representaron un área rica en pasturaje que aprovechó una fauna variada compuesta principalmente por venados. Años después de los trabajos de la doctora Josefina Ramos de Cox, la cerámica de Tablada de Lurín comenzó a aparecer tímidamente y fuera de contexto funerario en Puruchuco. Más tarde al hacer trabajos para levantar el pabellón de Arquitectura en la UNI apareció abundante cerámica semejante a la que venimos comentando. El Museo de Puruchuco logró rescatar muchas de estas piezas. De este modo, desde Cerro Trinidad y Baños de Boza en Chancay se ampliaba el panorama hacia el Sur. Un estudiante de arqueología llamado Jonathan Palacios, durante siete años, reunió en Huachipa, margen derecha del río Rímac, una valiosa colección de fragmentos. Allí existen numerosas ladrilleras que hacen cortes profundos para sacar tierra. El arqueólogo P. Paredes ha encontrado esta misma cerámica en

8. PLANCHA DECORATIVA
Madera pintada. Rostro geométrico muy estilizado rodeado de una aureola circular formada por cabezas zoomorfas.
24 x 18 cms.





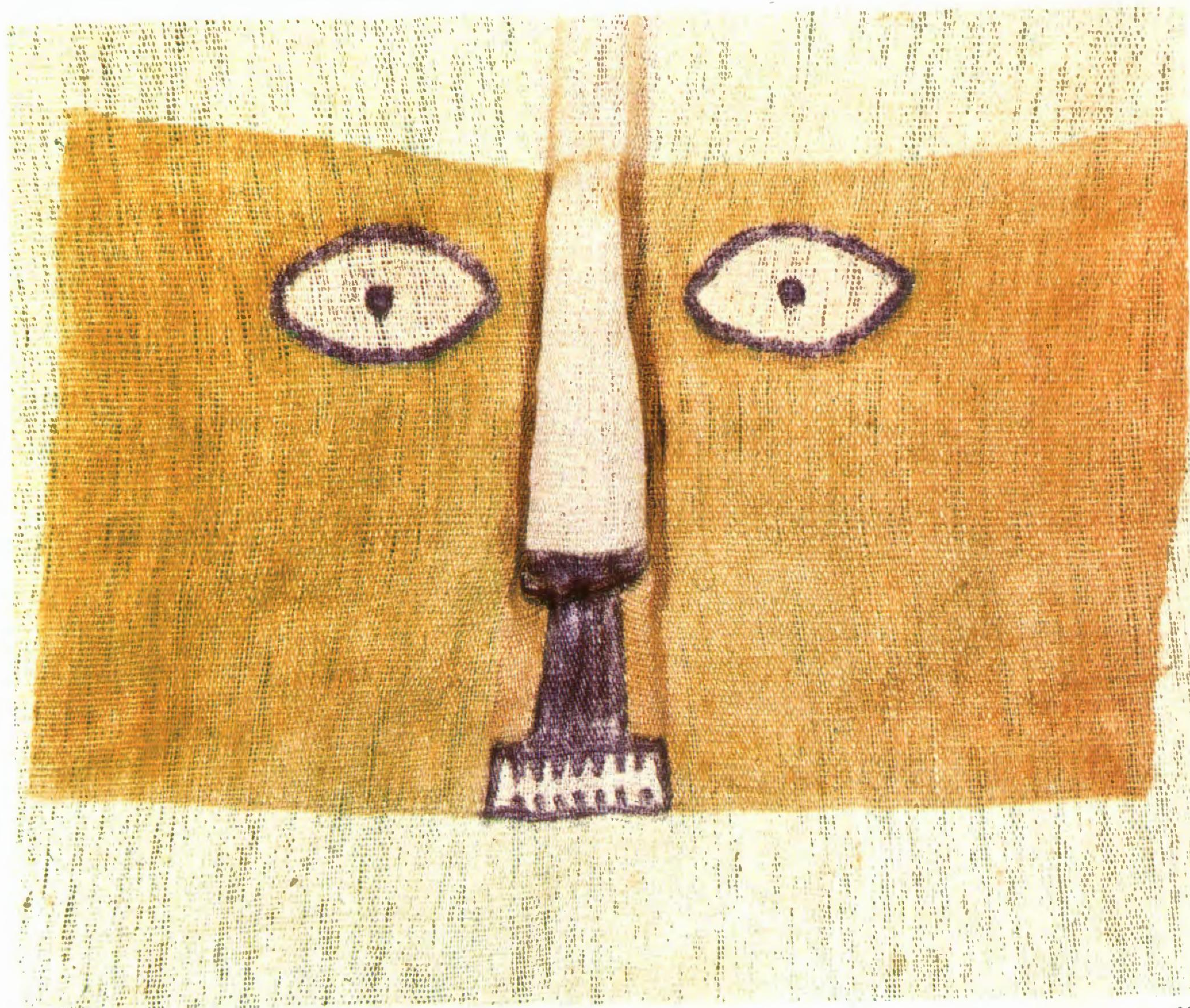
Pachacamac y tiene ubicados allí otros sitios. Así en conjunto el número de sitios es grande y cubre un área ya muy extensa, que bien podría llamarse Lima cero.

Resumiendo: El doctor H. Horkheimer halló en sus exploraciones en Chancay numerosa fragmentaria Chavín. Este horizonte nos sitúa en el comienzo de la gran cerámica y con ella de otros logros como el telar y el maíz. Vale decir, la Cultura. El paso inmediato está dado por el Intermedio Temprano cuyo inicio lo marca el estilo Blanco sobre Rojo. Siguen a éste los estilos Playa Grande y Maranga y al declinar estos movimientos se deja sentir la influencia de la Sierra Central. El horizonte medio tiene un foco en Ayacucho, Huari. El irradia hacia el litoral importantes corrientes que no se pueden ignorar. Chancay como otros muchos pueblos recibe este influjo. La cerámica de esta época está caracterizada por el uso de dos o tres colores y ornamentación geométrica.

Al declinar el poder altoandino, el litoral recobra algo su fisonomía. Se deja sentir entonces la presencia del Gran Chimú que extiende su poder hasta las puertas de Lima. Durante este tiempo, llamado Intermedio Tardío, florecerá en Chancay el muy personal estilo Negro sobre Blanco. Esta cerámica sobrevive la dominación Inca y su poder apenas se deja sentir en este pueblo.

9. MASCARA FUNERARIA
Algodón y metal decorando ojos, nariz y boca.
El turbante está formado por pequeñas lentejuelas circulares del mismo metal. Hilado de algodón marrón al borde de los ojos sirve de pestañas.
48 x 45 cms.

10. FALSA CABEZA
Algodón natural pintado en amarillo, sepia y negro.
Rostro de rasgos muy simples marcado con una nariz en relieve conseguido por el relleno.
70 x 56 cms.





11. FALSA CABEZA
Algodón, lana y fibra vegetal. Ojos y boca pintados con pequeñas planchas de metal superpuestas. Turbante de tapicería y falso cabello. Estas cabezas al igual que las de madera sirvieron de complemento a los fardos funerarios.
30 x 21 cms.

12. MASCARA
Plata laminada, moldeada con incisiones y repujado insinuando las facciones de un personaje chacchando coca. Prolongaciones laterales en forma de careta.
18 x 17 cms.



La textilería Chancay es una de las más notables. Ofrece sorprendente variedad de técnicas. Las tejedoras, pues el tejido parece haber sido labor femenina, sin salir de un solo telar pasan con gran atrevimiento de una técnica a otra. Obtienen siempre obra vistosa. Quizá comparando sus logros con los obtenidos por otras culturas no resistan el análisis. Así por ejemplo no superan la tapicería Tiwanaco, ni los bordados Nazca o Paracas. Pero en general hay tal vitalidad y fantasía que, en definitiva, aun el conocedor queda cautivo.

Estos textiles serán más apreciados si nos detenemos, aun ligeramente, a considerar los procedimientos utilizados por estas antiguas gentes. Dos son los elementos fundamentales de un tejido: urdimbre y trama. La urdimbre constituida por hilos tendidos entre dos barras fijas, puntos extremos del telar. Un aparato muy simple llamado urdidor ordena los hilos. De allí sale la urdimbre dispuesta en capas, pares e impares, que se cruzan. Subiendo y bajando estas capas mediante lizos se crea condiciones para la trama.

Los lizos, ingeniosos dispositivos del telar, son delgadas varillas que sostienen, mediante enlaces, camadas de hilos pares e impares. Al levantar la tejedora un lizo arrastra consigo toda una familia de hilos. Al accionar el otro, compromete los hilos restantes. De esta manera mientras los hilos pares son accionados, los impares descansan. Al incorporarse una familia de hilos movida por el lizo crea un espacio a modo de túnel por donde se desliza el hilo de trama. La trama es un elemento muy activo, va y viene a través de los hiatus que el subir y bajar de los lizos crean.


A partir de aquí podemos considerar, sumariamente, distintos procedimientos de la tejeduría Chancay. El ejemplo más simple se llama "Tela". Es un tejido en el que a simple vista el observador ve sus dos elementos fundamentales. El hilo de trama pasa alternadamente sobre y debajo de hilos de urdimbre. De aquí que este procedimiento se llame "Uno sobre uno". Este tejido llano es quizá el más abundante. Sirve para muchos fines: extensas piezas para envolver fardos funerarios, vestidos, cobertores, etc.

Un paso adelante son los tejidos listados. Las listas obtenidas con hilos de trama son menos valiosas que las listas logradas con hilos de urdimbre. Las primeras pueden ser descubrimiento accidental por el empleo de madejas sobrantes de hilos de trama. Las segundas representan un plan pensado con anticipación, pues desde el urdidor la urdimbre sale lista para ser instalada en el telar. De allí que las listas longitudinales representen mayor experiencia. Todos estos tejidos de listas componen un gran avance desde el punto de vista estético. Ellos aportan variedad de diseños y la alegría que produce el color. A partir de aquí se pueden lograr felices combinaciones.

Al usar urdimbre de algodón y trama de lana se dio otro paso. La lana con su naturaleza aterciopelada, de mayor riqueza y cuerpo, pudo ocultar la modestia de la urdimbre. Si el número de hilos de trama, por unidad de medida, sobrepasa a los hilos de urdimbre, entonces desaparece toda oportunidad de ser vista la urdimbre. Este procedimiento suele llamarse tapicería monócroma. En verdad no es tapicería, pero aquí está el principio de un logro muy bello y exitoso.

La palabra tapiz trae a la mente: imagen, color y composición. La Tapicería Chancay cumple, en este sentido, en gran forma. Para comenzar es-

13. GASA
Algodón natural. Técnica reticular con pequeños espacios cuadrados abiertos entre los cuales se ha bordado el diseño zoomorfo alterno y opuesto.
80 x 71 cms.



te trabajo el obrero debe contar con bobinas de hilos de varios colores. Asimismo con un proyecto de lo que pretende realizar. El color de los hilos de urdimbre no cuenta, pues no se ven. Sólo es valedero el color de los hilos de trama. Cada área coloreada de trama representa, en propiedad, un tejido diferente. El operario al pasar de un color a otro debe dejar una bobina y tomar otra. Tantas bobinas como colores a utilizar. En el tapiz la urdimbre es integral, no está fragmentada. La trama, en cambio, es la suma de muchos tramados parciales, cambiando a cada momento de color. En suma, pequeños tejidos se suceden uno tras otro. El tapiz en el Perú antiguo sirvió para vestir, por consiguiente era menester trabajar con mucho esmero las dos caras: haz y enves, pues cualquier movimiento del cuerpo podía poner en evidencia uno u otro lado. Los antiguos tejedores pusieron cuidado en disimular nudos y en hacer desaparecer hilos terminales. El paso de un color a otro necesariamente presentaba al tejedor un problema que supo resolver.

Los tapices europeos utilizados para embellecer paredes o revestir muebles, exigían al operario la mitad del cuidado. Como una sola cara era la expuesta, no importaba mucho las imperfecciones de la otra cara.

Técnica tan laboriosa, se diría sólo pudo florecer tarde, muy al contrario, aparece antes de Cristo en el contexto Chavín. En Supe, Gordon R. Willey y J.M. Corbett exhumaron ejemplos de tapicería figurativa.

Llama la atención en Paracas, cultura eminentemente textil, la casi inexistencia de tapices. No fue por falta de lana que, hay evidencias, dispusieron de ella. Su ausencia quizá se debió a razones no técnicas.

Durante el horizonte medio el tapiz alcanza máximo esplendor. La gran variedad de lanas que ofertaban las altas montañas y la habilidad de los tejedores serranos habituados a manejar estos ricos materiales favoreció el auge del tapiz. Con el horizonte Inca el tapiz vuelve a hallar gran favor.

De toda la textilería Chancay, gasas, tejidos sueltos, reticulados y encajes son inolvidables. Representan la nota más alta en esta cultura. Mirando en derredor nuestro, ninguna época ni pueblo peruano alguno ofrece tal despliegue de sensibilidad y delicadeza. Aquí el color está ausente, se trata sólo de la más fina tela de araña capaz de apresar totalmente al observador.

Comenzaremos por las gasas. Al pronunciar esta palabra viene a la mente la imagen de un tejido liviano, vaporoso. Mas no siempre es así. A veces se trata de un tejido consistente. Hemos dicho que la trama suele ser un elemento activo. En las gasas esta regla no se cumple, el elemento activo es la urdimbre. Veamos cómo sucede. Pares alternantes de urdimbres se cruzan con pares de urdimbres vecinas. Una trama mantiene en posición correcta el forzado cruce de las urdimbres. Si esta trama no se mantuviera firme, las urdimbres volverían a su posición inicial. El par de urdimbres que se cruza compone la figura de un ocho (8) que se repite muchas veces, de modo tal, que a la larga el ocho se convierte en una cadeneta. Como son muchas cadenetas, una al lado de la otra, las tramas que las reúne transforman en unido lo desunido.

El par de urdimbres con que comenzamos, puede ser enriquecido. Al efecto se trabaja ahora con cuatro, de dos en dos, que se cruzan y forman la figura del ocho. Si se desea un efecto aun más rico se trabaja con ocho urdimbres que se cruzan, de cuatro en cuatro. Más tarde serán diez y seis urdimbres cruzadas, ocho de un lado, ocho de otro, etc. Cada vez el tejido, como es natural, irá perdiendo ligereza. Para mantener cruces más



14. MASCARA
Madera incisa y pintada. Ojos en forma adiamantada, pequeña boca y nariz proyectada. Turbante en tapicería con técnica kelim en colores oro, rojo, azul y negro.
27 x 25 cms.

robustos las tramas deben ser también más consistentes. Así, de un tejido verdaderamente sutil se puede llegar a uno grueso. Aun cuando ha alcanzado robustez no por ello deja de ser gasa. Empero lo ordinario, lo que casi siempre sucede, es que las gasas son bellos tejidos leves, delicados y transparentes.

En el tejido reticular las urdimbres trabajan en número par, las tramas igual. Pares de urdimbres y pares de tramas se cruzan perpendicularmente. Los cruces se distancian de acuerdo al tamaño de la cuadrícula ó retículo deseado. Hay dos formas de tejido reticulado: enlazado y anudado. Conviene recordar que en este tejido urdimbres y tramas trabajan en pares. En el retículo enlazado uno de los dos hilos de trama enlaza a la urdimbre mediante una gasada. En el retículo anudado uno de los hilos de la doble trama anuda a la urdimbre. El tejido reticular compone un tejido ralo semejante a una página de cuaderno cuadriculado.

Sobre este retículo la aguja puede bordar resultando un nuevo efecto que podemos llamar "encaje". Estos encajes Chancay son pequeñas obras de arte. Su formato nunca es ambicioso. El tamaño de los bordados guarda equilibrio con el fondo que los sustenta. No es un bordado denso que abrume al reticulado. Entre ambos hay un sosegado entendimiento y el lucimiento es mutuo.

Hay dos técnicas cuya única función es embellecer, son el brocado y el bordado. Ambas son adjetivas. La primera técnica trabaja en base a una trama supernumeraria que tiene el papel de adjetivar al tejido soporte. La trama supernumeraria debe ser incorporada en el telar, a tiempo que se trabaja el tejido principal. Esta técnica decorativa ha sido hallada en Supe, nivel horizonte temprano, por Gordon R. Willey y John M. Corbett. El bordado también está destinado a embellecer. Se incorpora al tejido soporte fuera del telar cuando la obra ha terminado. Como sólo es un adjetivo puede ser retirado si se desea, sin que el sustentante sea lastimado como tejido.

El tejido "doble cara" representa en propiedad dos tejidos superpuestos. Se trabaja con juegos de urdimbre y juegos de trama en colores contrastantes. Dos capas de urdimbres de colores diferentes, por ejemplo blanco y negro y dos capas de tramas en los mismos colores. En este tejido ambas caras son simétricas en diseño y en cantidad de hilos. La decoración de una cara pasa a la otra pero los colores se alternan.

La incorporación de plumas a los textiles despierta siempre gran admiración. Esto es natural pues la materia ofrece color y brillo. El soporte experimenta una verdadera transfiguración. Este trabajo plumario tiene dos momentos. El primero muy laborioso, consiste en insertar pluma tras pluma a un hilo madre que se envuelve a una bobina. Este quehacer exige paciencia extraordinaria. El trabajo con plumas menudas, tornasoladas, de pechos de colibrí, por ejemplo. El segundo momento es más simple. Consiste en insertar este hilo madre al soporte. Si se mira al revés de una tela enriquecida con plumas se ven las humildes puntadas, una tras otra, que insertan el hilo madre emplumado a la tela. Naturalmente debe haber un plan piloto, un modelo que guíe al artesano en su manualidad.

Las telas pintadas más conocidas son de la Costa Central y dentro de éstas las que pertenecen a la Cultura Chancay, todas ellas frutos tardíos. El arte de pintar telas, no obstante, aparece desde temprano, hay ejemplos en la cultura Chavín y Paracas. Las telas pintadas Chancay tienen como soporte tela llana de algodón. La estructura del soporte está a la vista, de allí se

desprende que éste no fue preparado o tuvo una preparación muy artificial. El tema cuando difícil fue diseñado finamente con un carboncillo y a veces rectificado. En el Museo de Puruchuco existe un buen ejemplo de enmiendas. Los contornos son casi siempre negros o bruno obscuro. El color es plano. A veces se dejan sin colorear pequeñas áreas que brillan singularmente cuando el conjunto está terminado. El color se usa con toda libertad sin tratar de ser fiel a la realidad. En algunos casos especiales: blanco de los ojos, dientes, se usa con propiedad. En general el uso del color es equilibrado. La gama tiende hacia lo sobrio, seco, con predominio de tierras. El pintor parece no improvisar. Los diseños a veces muy complicados exigen un patrón previo que pudo ser mental o tener como apoyo una muestra. En la textilería actual sucede así. En Monsefú, Lambayeque, las tejedoras de alforjas guardan muestrarios llamados "dechados" en donde aparecen viejos diseños de abuelas, madres y profesoras.

Mirando las telas pintadas del río Ucayali, de diseños muy laboriosos, es posible imaginar un quehacer dubitativo, tenso y lento. La realidad es otra. Sentadas en el suelo, teniendo ante sí las telas, a su lado una pequeña totuma con color negro para los contornos y un palito de punta roma en las manos, las mujeres de Yarinacocha, en el Ucayali, se lanzan sin titubeos a su labor. Esta actitud decidida se explica por tratarse de modelos estereotipados, repetidos muchas veces, con pequeñas variantes de padres a hijos. El patrón es mental.

No se puede negar en una comunidad la existencia de un creador. Empero la labor de este hombre seguramente fue difícil, pues su trabajo creativo ofrecía algo no acostumbrado que no tenía el general aprecio. En cambio los artesanos repetidores seguramente eran mayoría y ofrecían a su clientela modelos conocidos que no producían la menor alteración. De otra parte, es de considerar que los temas religiosos más vale no trastocarlos pues son rígidos.

Se ha escrito que las prendas de vestir pintadas podrían ser equivalentes poco costosos de otras prendas. Así alguien que no podía tener un vestido de brocado o de tapicería lo sustituía con un vestido pintado. En una sociedad tan rígida como la del Perú antiguo nadie podía usar lo que no correspondía a su nivel social, aun pintado, no le era permitido.

La composición en las telas Chancay tiene dos posibilidades. Las telas de pequeño formato, tienen un centro hacia el cual se dirige la mirada. Por ejemplo un porcentaje bajo el arco del cielo, rodeado de una constelación de símbolos. Otras, la composición no tiene centro y puede ser vista desde cualquier ángulo. Por ejemplo un tema repetido muchas veces, comparable a un estampado industrial. En este caso se trata de telas de proporciones más ambiciosas.

Debe destacarse, del sector de telas pintadas, las telas coloreadas a base de reservas como son las obtenidas con la técnica "Plange". Aquí los efectos no son decididamente voluntarios y dependen en mucho de la forma cómo se hacen las reservas y cómo el color penetra y se difunde. Al final de la tinción, la decoración se espera como una sorpresa.

El algodón se hace presente en la costa en Huaca Prieta, desembocadura del río Chicama, en contexto pre-cerámico. Es su aparición más temprana. Si bien el algodón se encuentra por vez primera en la Costa Norte, es probable que sitios más antiguos, en el futuro, puedan hallarse al Sur. El algodón se da muy bien en la Costa Sur. En el Norte se ha cultivado en grande, sólo en tiempos relativamente recientes.

En las altas montañas del Sur, la lana es abundante y de muy buena calidad. El más rico emporio de lana se halla en la fría Meseta del Collao. Por tanto el Sur tiene las dos mejores fibras para la textilería. Del Sur se han exhumado abundantes testimonios en lana y algodón.

Al Norte los hallazgos de textiles son relativamente escasos y la ropa parece constituir materia preciosa. Así, por ejemplo, las representaciones del vestido en la cerámica Chavín no son frecuentes. En Vicús los hombres y mujeres aparecen más pintados y enjoyados que vestidos y algo semejante sucede entre los mochicas. Aquí, es muy notable la representación de prisioneros desnudos seguidos de los captores cargando como preciado botín la ropa de los vencidos.

El algodón acepta el teñido con cierta dificultad. La lana lo hace fácilmente. El hilado de la lana es fácil, pues puede hacerse en cualquier lugar, aun caminando. Es frecuente ver a los campesinos, en las altas montañas, hilando mientras conducen su ganado. Para hilar el algodón se necesita reposo, el hilandero hace su labor sentado. Por todo esto la lana ofrece al artesano más facilidades y por tanto se la advierte desde temprano, aun en la Costa. No obstante ambas materias han sido utilizadas desde muy antiguo en todo el país. La lana es suave, rica, elástica y ofrece muchas condiciones para ser utilizada en determinadas técnicas como tapicería y brocado. El algodón es inigualable por su ligereza, de allí que es materia por excelencia para reticulados, calados y encajes. Una y otra materia han tenido sus momentos y los artesanos, de todos los tiempos, han sabido aprovecharlos exitosamente.

Las muy antiguas técnicas del entrelazado, trenzado, red y anillado, en propiedad no son verdaderos tejidos. No se realizaron en telar. El entrelazado halla probablemente inspiración en la labor de hacer esteras, y con habilidad logra construir piezas de verdadero abrigo.

El telar que caracteriza al tejido verdadero aparece en el Perú junto con el maíz y la cerámica. De estos tres logros quizá sea el primero en hacer acto de presencia. En su aparente sencillez ya conlleva algunos elementos de mucho ingenio, como el lizo. El urdido u ordenamiento de las urdimbres también denota madurez. Los telares indígenas son tres: de cintura, tendido o de cuatro estacas y vertical. En cuanto al último, en Pachacamac hemos encontrado un ceramio Inca que tiene una representación escultórica de un telar vertical atendido por dos artesanos y un maestro de obra. El telar vertical se hace necesario en ciertas técnicas como tapicería y en especial en la construcción de telas llanas cuyo ancho debe ser grande.

Desde la aparición del telar hasta Paracas Necrópolis, el progreso en el manejo de fibras y técnicas textiles fue muy exitoso. Al llegar a este punto los principales logros ya se habían conseguido, de allí para adelante sólo se perfeccionó lo obtenido.

El vestido aborigen peruano, en general, está muy aculturado. Como criterio para juzgar el grado de pureza, se puede utilizar los modelos en uso al momento de tomar contacto las culturas aborígenes con los europeos.

Los españoles ingresan al actual Perú por el Norte, zona incorporada tardíamente al Imperio y desde allí progresan hacia el Sur hacia zonas de asentamiento Inca más y más definido. La selva fue la última en ser acometida. Los europeos venían de Nicaragua, Costa Rica, Panamá, orillando el mar del Sur. A lo largo de su recorrido vieron aborígenes más adorna-

dos que vestidos. Al llegar a lo que hoy es Perú, dramáticamente aparece ante sus ojos el vestido que irá asombrando en modo creciente a medida que su contacto con la alta cultura se hace más próximo. La balsa que el piloto Ruiz abordó en pleno mar, cuando aún los hispanos estaban sólo en plan de reconocimiento, causó un deslumbramiento. La relación Xámano Jerez ofrece la impresión cabal que los vestidos peruanos produjeron en los europeos. Por vez primera vieron fibras textiles de calidad, técnicas nuevas, efectos de color, tejidos enriquecidos con plumas, oro, plata, etc. que definitivamente asombraron. La ropa dio a los navegantes mejor que el oro la impresión cierta que al fin habían llegado al término de su peregrinaje.

Los conquistadores, como es natural, miraron con sumo interés los vestidos femeninos de la Costa Norte, escena de los primeros contactos. Pedro Pizarro escribe de ellos: "las mujeres traen capuces vestidos que les llegan hasta la garganta del pie". Capuz es nombre árabe que refleja el parecido de estos vestidos con atavíos moriscos. Francisco de Jerez, secretario de Pizarro describe también vestidos de mujeres norteñas con cierta nostalgia: "Las mujeres visten ropa larga que arrastran por el suelo como hábito de mujeres de Castilla". "Fray Diego de Ocaña dice: "Es una ropa entera como capuz que no tiene más abertura que por donde sacan la cabeza y los brazos; y de ordinario son de algodón y de lana negra y algunos lo traen de colores la mitad y la otra mitad de otro color". "Por lo común y más ordinario es de ser negros".

Fernández de Oviedo, que no estuvo en el Perú, tenía encargo del Rey de anotar cuanto juzgara de interés de los obligados pasantes por Panamá, es así como registra lo que dijo el piloto Pedro Corzo, que Oviedo tiene como hombre de "buen juicio por su edad y experiencia". Corzo le entrega una preciosa información de vestidos femeninos en Lima a tiempo de la fundación de la ciudad: "las mujeres, dice, con camisas largas hasta el pie e muy anchas e sin mangas, e a manera de albas".

En el Museo de Puruchuco se conserva un bello vestido femenino procedente de la Caleta de Carquín aledaña a Huacho. En todo repite las descripciones de los cronistas. Está resuelto en tela llana de algodón de color café. El color es natural de una clase especial de algodón. El vestido pesa cerca de ocho kilos pues es de gran ceremonia y da idea clara de la importancia de las mujeres en la sociedad Chancay.

El vestido masculino está compuesto por la Huara, prenda interior, el Uncu que tiene dos versiones, uno corto que llega a la cintura, quizá para trabajar la limpia de acequias, labranza, etc. y otro largo hasta las rodillas, más elaborado. Para los días frescos se advierte mantos o Llacollas. La cabeza tiene tocados sumarios para los días corrientes y otros con penachos de plumas. Naturalmente en Museos y colecciones se ve conjuntos más vistosos, probablemente en relación con niveles sociales altos.

Las muñecas, flores, pájaros y conjuntos de músicos hechos con trozos de tejidos, hilazas, palitos forrados en hilos de colores, etc. denota un despliegue de ingenio, gracia e inocencia. Al margen de la emoción estética que despiertan son rica fuente de información. Las muñecas, en particular, permiten conocer vestidos femeninos, peinados y hasta maquillaje.

Los vestidos de las muñecas son de un solo color, o de dos colores. En este caso la trasera es de un color y la delantera de otro o la mitad superior de uno y la mitad inferior de otro. O son de fondo claro con rayas oscuras transversas.

Las gasas, reticulados y encajes, todos de tamaño reducido, cuyo uso es algo misterioso, se aclara al ver a las muñecas llevando estos tejidos livianos como velos para cubrir la cabeza. Toda esta obra manual, sin duda alguna no fue hecha por hombres. Hay en ella mucha delicadeza y observación de cosas propias de mujeres. Los pájaros, las flores, los árboles, etc. son territorios colmados de ternura. Toda esta comarca habla de la mujer, de su posición dentro de la sociedad Chancay y del respeto de que fue rodeada.

La arquitectura ceremonial tiene en Pisquillo, valle del río Chancay, el ejemplo más sobresaliente. Es arquitectura en adobe y adobón. Repite modelos clásicos del valle del Rímac (Huaquerones) y otros más importantes del valle de Lurín (Pachacamac). Se trata de grandes pirámides. En la parte delantera se abre un patio cercado, luego el cuerpo piramidal con rampa y en la parte trasera grandes depósitos. Es un modelo muy cristalizado que apenas admite pequeñas variaciones en tamaño, altura y orientación. En Pisquillo estos edificios están instalados en una rinconada que forman los cerros del valle. Allí se ve varias pirámides. Esta congregación aparece también en Huaquerones y en Pachacamac. Entre edificio y edificio hay canchas abiertas que crean atmósfera apropiada. A más de estos edificios pirámides en Pisquillo se ven monumentales secadores. Ellos copian fielmente el modelo de Huaquerones de Lima.

Las casas de los campesinos, como las casas de la gente del campo de hoy, pudieron ser de quincha y techos de totora. Materiales tan perecederos es difícil que hayan dejado evidencias. Estas casas, como las actuales, debieron estar junto a los campos de cultivo. Así la población pudo estar derramada por todo el valle y los restos de edificios que hoy vemos pudieron ser centros ceremoniales, administrativos o casas de curacas.

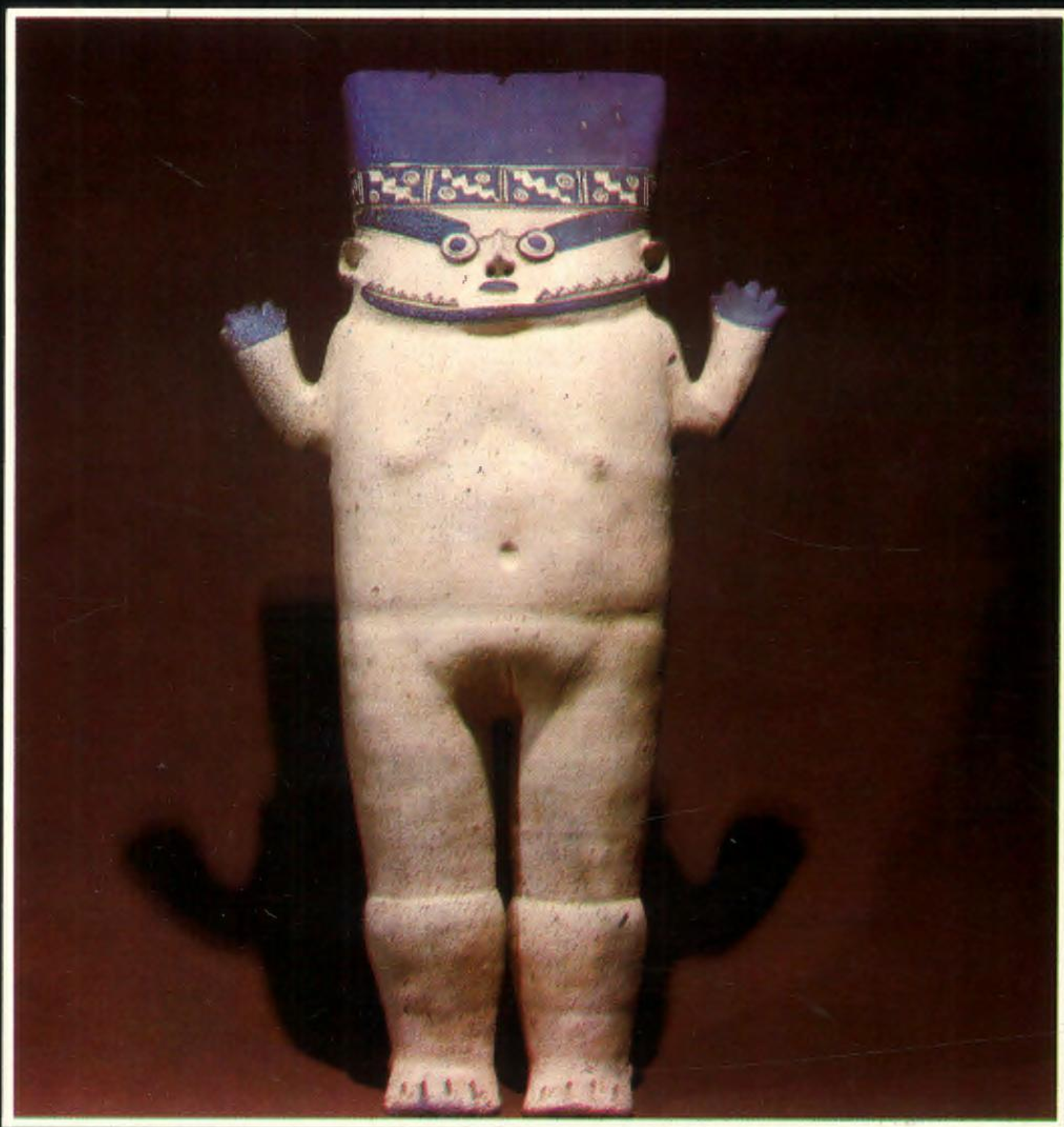
Lumbra, en la parte alta del valle es un impresionante conjunto de obras agrícolas: diques, canales, etc. El conjunto se podría calificar de arquitectura agrícola.

El año de 1533 Hernando Pizarro y Miguel de Estete cruzaban el señorío Chancay. Era el mes de enero. Han pasado 449 años. Quien discurra de nuevo por la misma ruta volverá a oír viejos nombres llenos de prestigio. Ríos tormentosos en enero los hallará flacos y quietos en lo que queda del año. Valles con sus frescuras esperan al cansado caminante. Al abrir este libro sucederá el milagro de recuperar el tiempo perdido y con ojos nuevos volveremos a mirar el Chancay del siglo XVI que vieron Hernando Pizarro y Miguel de Estete.

A Jimenez Borja

15. FIGURA ESCULTORICA FEMENINA
CUCHIMILCO

Arcilla moldeada Negro sobre Blanco. Cabeza en relieve con decoración geométrica en la cara, cabeza y manos
64 x 35 cms



PERSONAJES

16. PONCHO

Algodón natural pintado con técnica negativa, marrón sobre crema. Cinco personajes ubicados en escalera con turbantes en forma de tumi invertido y dos figuras más pequeñas. Franja y terminal con diseños geométricos figurando un motivo plumario.
194 x 73 cms.



17. SOPORTES DE TELAR (¿?)
Madera tallada e incisa. Personajes de pie con pectorales y turbantes muy adornados decorados con círculos y escalonados. Los parantes perforados por ocho agujeros cuadrados intercalados con diseños zoomorfos.
109 x 8.5 cms.





18. TRES FIGURINAS DE PIE. FAMILIA
Cerámica moldeada con relieves. "Negro sobre Blanco". Los dos personajes mayores pertenecen al grupo de los llamados "cantores". El pequeño al de las "chinas" pero con un tocado terminado en dos puntas. Decoración geométrica, escalonada y cilíndrica.
58 x 34 cms.; 38 x 27 cms.; 58 x 34 cms.

19. FRANJA. FRAGMENTO. Caqui
Lana. Técnica de tapiz. Colores rojo, cardenal, ocre, marrón oscuro y blanco. Decoración antropomorfa repetida de un personaje con los brazos en alto.
18 x 58 cms.





20. CUCHIMILCOS. FIGURA FEMENINA Y MASCULINA.- Cerámica moldeada "Tricolor", crema marrón y ocre. El personaje femenino lleva un tocado achatado y el masculino en la misma forma terminando en tres puntas.
50 x 31 cms.



21. FIGURA MASCULINA (CANTOR)
Cerámica moldeada bicolor, crema y ocre rojizo. Decoración de círculos y pequeños agujeros en las orejas y axilas.
57 x 36 cms.

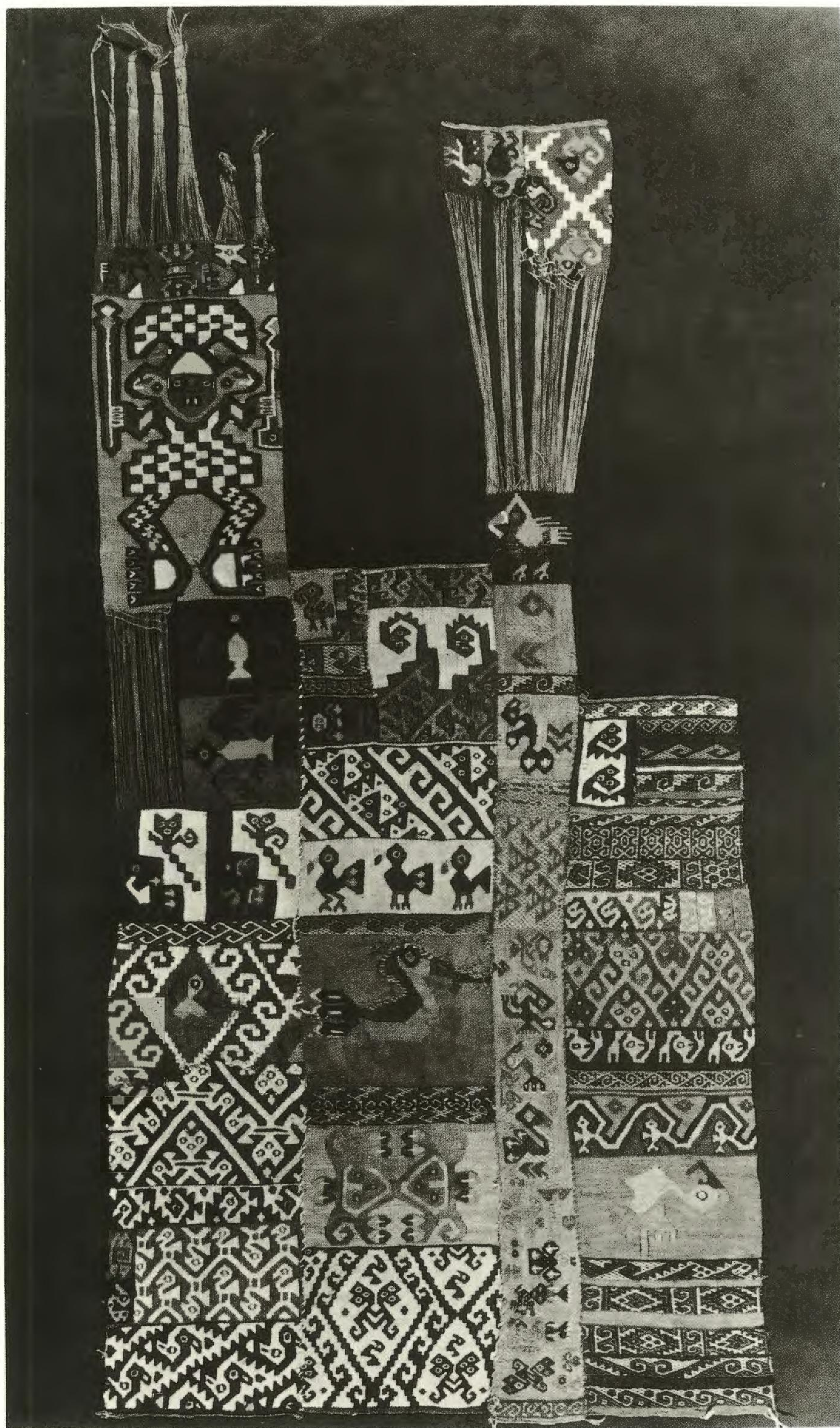




22. VASIJA. PERSONAJE SENTADO
Arcilla moldeada y pintada en blanco-crema. Figura obesa con pectorales y estómago muy desarrollado. Ojos y boca moldeados y superpuestos.
25.5 x 17.5 cms.

23. FIGURINAS MASCULINA Y FEMENINA
Huacho. Arcilla moldeada compacta. "Tricolor", ocre rojizo y marrón sobre base crema. Decoración con pintura en negativo.
20 x 12.5 cms.; 22.5 x 12.5 cms.





24. MUESTRARIO
Algodón y lana. Tela llana bordada, técnica de tapiz y "reps" con trama suplementaria. Tres piezas y una banda unidas y divididas en rectángulos. Diseño antropomorfo de aves, felinos, serpientes, volutas y peces. Colores rojo, amarillo, rosado, blanco, marrón y negro. 88 x 44 cms.

25. PORMENOR
Parte superior del muestrario. Algodón y lana. Personaje, posiblemente dignatario con dos báculos en las manos. Vestimenta con diseño de damero en blanco y negro.



El arte en la Cultura Chancay

Cualquier propósito de evaluación de la Cultura Chancay desde el punto de vista artístico tiene que partir necesariamente de un intento de aclaración de algunos conceptos que han dificultado su apreciación.

El primero de ellos es un errado juicio de valor sobre su calidad artística que nos fue legado por los arqueólogos que, como trataré más adelante de explicar brevemente, usaron patrones de crítica obsoletos. Es necesario también tener presente que la tardía valoración del arte Chancay se debe a que ha sido solamente durante este siglo, y gracias a las transformaciones que ha sufrido el arte y, consecuentemente, la crítica de arte, que se ha puesto en valor, y se le ha dado la importancia que merece, el llamado arte primitivo. Y, finalmente, que para juzgarlo desde el punto de vista de su valor artístico hay que hacer un deslinde indispensable en la gran masa de objetos arqueológicos de Chancay, como por lo demás en todo el arte precolombino, entre los que son auténticas obras de arte y los que constituyen solamente valiosos ejemplos de artesanía.

Arte y Arqueología

El arte procedente de la costa del centro del Perú y que se produjo en los alrededores del Valle de Chancay estuvo siempre relegado por los arqueólogos e investigadores de nuestro pasado prehispánico –cenicienta de la arqueología fue llamada alguna vez esta Cultura– por que si bien en algunos textiles de influencia Huari alcanza inigualable perfección técnica, lo que propiamente se puede considerar como el estilo Chancay es un arte producido por una comunidad que, de un lado, no era particularmente opulenta y, del otro, sus artistas se preocuparon poco de hacer alardes de excelencia técnica y trataron más bien de crear objetos que expresaran el mundo en que ellos vivían, la poesía de la naturaleza, el amor a la vida, el misterio de la condición humana. Ausentes están de este arte el rigor técnico, la agresiva crueldad y la dureza del arte Chavín, la narración metódica e impasible del arte mochica y la decoración sensual y barroca de la Cultura Nazca. El arte de Chancay es un arte menor, su poesía es íntima y lírica, está lejos de la ostentación, de las búsquedas formales, de lo solemne y de lo espectacular.

26. LITERA RESPALDO. Pisquillo
Madera tallada con incrustaciones de concha. Dos personajes de pie con grandes tocados rodeados de una orla de pequeñas aves.
70 x 115 cms.



En el caso del arte de la Cultura Chancay es especialmente asombroso comprobar la falta de sensibilidad artística y de conocimientos en esta materia de que han dado muestra los arqueólogos, tanto propios como extraños, cuando abandonan el terreno de lo histórico o científico y se aventuran en lo estético. Los objetos juzgados de esa manera son evaluados en una forma que horrorizaría a cualquier estudiante de historia del arte. Todos ellos parecen ponerse de acuerdo para inventar una nueva forma de producir un juicio de valor sobre la obra de arte según el cual la obra sería más perfecta en la medida que una mayor habilidad técnica fuera demostrada. Si estos criterios hubieran sido aplicados a la historia del arte occidental el resultado habría sido que los modelos en pintura serían Tiépolo y los académicos del siglo XIX y, en escultura, Bernini y sus imitadores. Sería sencillo juzgar la calidad de una obra aplicando estos criterios, pero desgraciada o felizmente las cosas no son tan simples. El arte va más allá de la artesanía y si inicialmente pueden haber nacido confundidos, sus caminos finalmente se separan en razón de que tienen diferentes contenidos porque tienen diferentes funciones.

Sin duda la estrechez de los juicios estéticos de los arqueólogos se debe a un desconocimiento total del problema de la creación artística, de sus medios y de sus fines. En realidad cuando ellos hablan de arte se tiene la impresión de estar leyendo textos académicos del siglo pasado en que se juzgaba la obra partiendo del tema y de la habilidad manual con que era presentado. Todo esto sería natural si no hubieran pasado casi cien años desde que la crítica abandonó la idea de que el arte era solamente la reproducción descriptiva de la naturaleza y que en cambio aceptó la evidencia de que los caminos del arte son muchos y que si bien todos parten de la realidad, cada uno es un intento —teñido por la circunstancia individual y social de quien lo produce— de proponer una respuesta al hecho de estar vivo.

La famosa frase de Pascal: "Vanidad de la pintura de querer hacernos admirar cosas cuyos modelos nos son indiferentes", muestra menos la vanidad de la pintura que la ceguera del pensamiento estético de una época que creía que el significado de la pintura terminaba donde lo hacía el de las cosas representadas. Los resultados fueron graves pues durante tres siglos se limitó el campo del arte a una sola vía que pasaba necesariamente por una descripción realista del mundo. Se rechazó todo el resto, aun si en el resto estaba incluido el arte gótico —olvidado por cuatro siglos— a todo lo que no se ajustaba a estos estrechos patrones se le llamó arte primitivo y a las pocas colecciones de esa época se les llamaba museos de etnografía.

Fue este el criterio que usaron los arqueólogos para juzgar los objetos precolombinos que a lo largo de un siglo han encontrado en los cementerios y antiguas ciudades de este país. Se exaltó la perfección y maestría de las cabezas-retrato mochicas, la excelencia técnica, conceptual y estilística de los huacos Chavín y se ignoró, por torpe y poco desarrollada, la poesía secreta y misteriosa de la Cultura Chancay, se encontraba que su técnica era pobre y su expresión ingenua. No quiere esto decir que estas condiciones (técnica pobre y expresión ingenua) sean necesarias para que el hecho artístico se produzca, quiere simplemente decir que a pesar de estas circunstancias también se puede producir.

Revaloración del Arte Primitivo

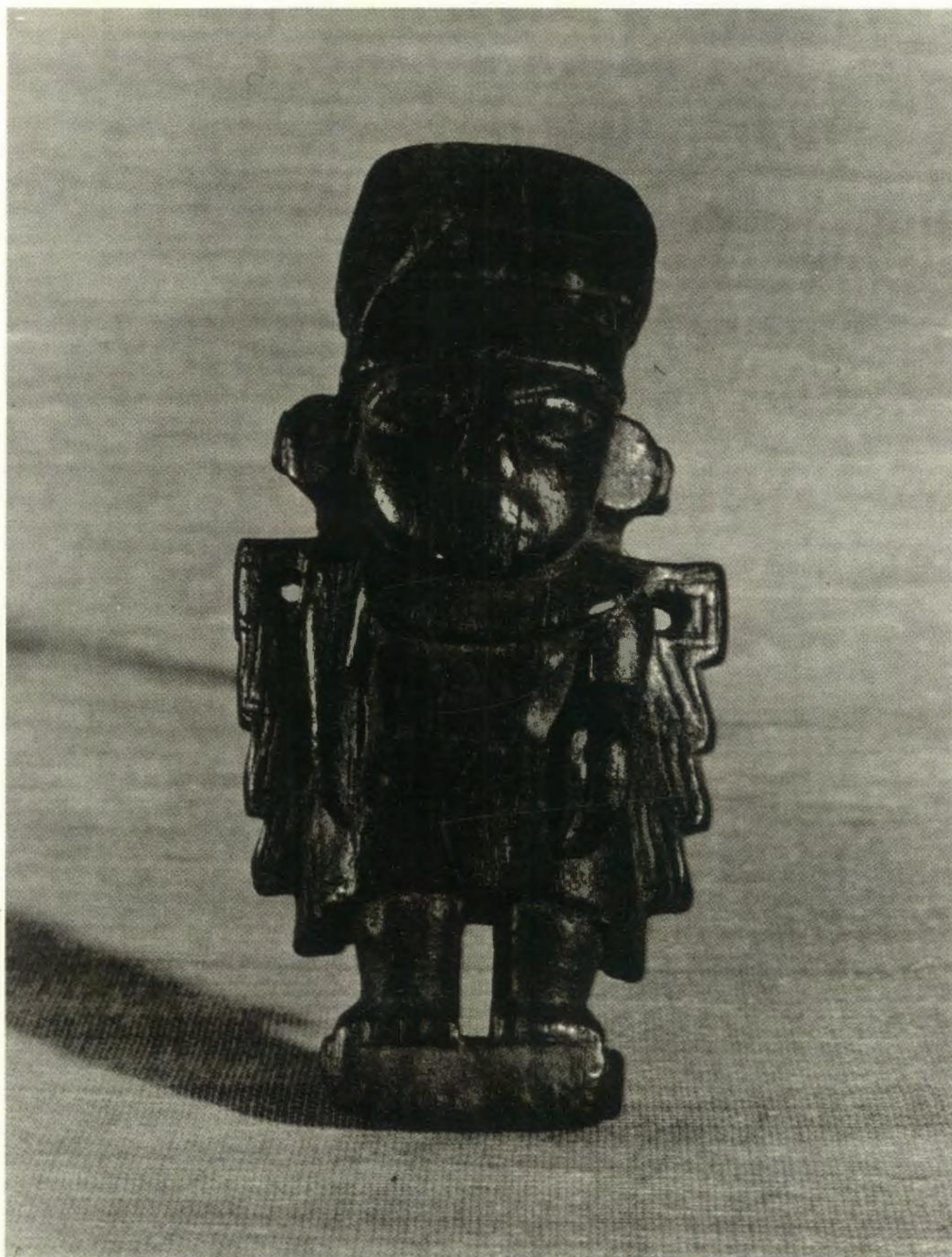
El arte europeo presentaba desde los inicios de la revolución impresionista —que se puede situar alrededor de 1870— los síntomas de alejarse



27. VASIJA SILBADORA
Cerámica moldeada. "Negro sobre Blanco". Representación de un guerrero con turbante decorado con caracoles sobre un anda sostenida por dos personajes.
29 x 10.5 cms.



28. VASIJA SILBADORA
Arcilla moldeada. "Tricolor". Tres personajes con tocados y orejeras. Uno de ellos sobre un anda sostenida por otras dos figuras de sexo masculino.
24 x 24 cms.



29. FIGURINA ALADA
Madera tallada e incisa. Personaje de pie con turbante y orejeras. Posiblemente parte superior de un bastón ceremonial.
27 x 8 cms.

de la representación descriptiva de la naturaleza. Muchos factores habían contribuido a esta situación cuyas causas más evidentes serían el invento y desarrollo de la fotografía y los descubrimientos de la Física Optica. Hay otras causas de orden espiritual y social que no es el momento de examinar. El caso es que a comienzos del siglo XX la ruptura con una tradición pictórica que partía de la descripción de la naturaleza y que consideraba el tema del cuadro como punto de partida de la creación artística se produjo en las obras de pintores que como Picasso y Matisse estaban a la vanguardia de la búsqueda de nuevos caminos para el arte occidental.

La ruptura con el arte realista trajo aparejada una ruptura con lo que se consideraba los modelos de ese arte. No quiere esto decir que se hubiera dejado de admirar a Leonardo o a Rafael, sino que el arte del Renacimiento cesó de ser pensado como la meta natural a la que todos los artistas aspiraban y el patrón con el que se comparaban y evaluaban todas las obras.

La tradición del arte moderno señala al pintor Maurice Vlaminck como el primero que se interesa en el arte primitivo, en el arte africano inicialmente, y es gracias a él que Picasso y Matisse entran en contacto con todo ese universo de un arte que no trata de reproducir lo que ve, sino de recomponerlo deformando la naturaleza para transmitir, para conservar su misterio, su contenido espiritual.

La revolución que se inició en el arte a partir de ese momento no solamente afectó a todas las artes, música, literatura, danza, arquitectura, sino que afectó también el modo en que miramos al pasado. Los moldes de

30. PAÑO
Lana y algodón. Técnica de tapiz. Figuras antropomorfas y zoomorfas decorando el paño. Se diría que en esta pieza hubo "horror al vacío" pues los quince personajes están rodeados de aves, peces, monos y frutos formando una decoración sobrecargada.
62 x 76 cms.





31. TERMINAL DE CETRO
Madera tallada, calada e incisa. Personaje con vestimenta anillada, orejeras y turbante con proyección de una serpiente de dos cabezas.
21 x 12 cms.


una idea única de belleza fueron rotos, y se comprobó que el arte no tiene puntos precisos de referencia, que la obra de arte es por esencia plural; a diferencia de la verdad científica que es una e insustituible, en arte hay tantas verdades válidas como obras de arte originales. Todas estas convicciones abrieron las puertas para la entrada al museo de lo que llamamos, aún hoy, arte primitivo.

Para un arqueólogo puede tener más valor un pequeño fragmento de cerámica, por el sitio en que ha sido encontrado, por su antigüedad, su técnica o estilo, que un objeto completo y es aquí que se enfrentan los puntos de vista científicos con los artísticos. Siempre ha sido complicado separar ambos criterios: el histórico del estético. (Tanto en México como en el Perú los museos que reúnen los tesoros prehispánicos se llaman de Antropología y Arqueología). Con las artes primitivas de otras partes del mundo no ha pasado porque el peso de la historia no es tan grande, las civilizaciones no eran tan antiguas, ni tan desarrolladas las sociedades que las produjeron. El arte africano no ha sufrido esta presión a pesar de que algunas de sus manifestaciones no son tan recientes —los mejores bronces de Benín datan del siglo XVI— ni la ha sufrido el arte de Oceanía o del Noroeste de América. Sin duda porque el arte que se produjo en Sudamérica o en Mesoamérica prehispánica no era un arte tribal sino que era la manifestación artística de verdaderas civilizaciones autónomas, complejas y con una larga historia detrás que se remonta a muchos siglos antes de nuestra era.

Arte y Artesanía

No solamente en relación con la Cultura Chancay sino con todo el arte peruano precolombino en general, y aun se podría ir más allá e incluir todas las artes llamadas primitivas, hay una importante distinción por hacer, un deslinde para saber qué cosas pertenecen al mundo de la artesanía y cuáles al del arte.

32. GASA
Algodón, técnica reticulada y bordada. Tinte marrón. Compuesta por dos piezas unidas. Diseño antropomorfo y aves dispuestas dentro de un zig-zag.
97 x 83 cms.





33. PLANCHA
Madera tallada en bajorelieve. Dos caras.
Personajes portando dos cabezas trofeo y de cuyo tocado se proyectan dos apéndices zoo-ornitomorfos. Parte posterior con dos pequeños felinos.
8.5 x 13 cms.

Hace unos años el Museo Guggenheim de Nueva York organizó una exposición del arte peruano prehispánico que tituló "Mastercraftsmen of Ancient Peru" (Artesanos maestros del Antiguo Perú) como poniendo el acento en la categoría artesanal del arte peruano del pasado. Es indudable que es muy difícil trazar una línea que separe el arte de la artesanía. Cuando la artesanía se carga de contenido y resonancias y sobrepasa el fin para el cual fue creada, se convierte en arte. Cuando el arte pierde significado, ya sea por la repetición mecánica de formas que en el proceso pierden su contenido original, o sea porque ellas simplemente sirven para un ejercicio retórico, el arte se convierte en artesanía. Ambos caminos que llevan de la artesanía al arte y viceversa están presentes en el desarrollo de nuestro arte precolombino y en particular en la Cultura Chancay.

La diferencia entre el arte y la artesanía estaría radicada en el objeto individualmente considerado, independientemente del uso para el que fue creado: todas las iglesias tienen puertas de una artesanía más o menos excelente, pero las que hizo Ghiberti para el Baptisterio de Florencia pertenecen a la historia del arte por razones similares a las que hacen que "La Ilíada" no sea solamente la narración de una guerra. Alguna vez Malraux dijo que en una tragedia de Shakespeare hay tanta sangre como en un Western pero que la sangre tiene distinto significado. Para que el fenómeno artístico se produzca parece indispensable que haya lo que Lionel Trilling definía en una ocasión como "condensación de significados y desplazamiento del acento". Pero es innegable que el uso para el que están destinados los objetos afecta no sólo su diseño sino que el poder expresivo de su forma estimula o aplaca la imaginación del artista.

El arte de Chancay refleja todas estas circunstancias y el enorme, realmente inexplicable, volumen de su producción muestra naturalmente que la mayor parte de ellos son productos artesanales, con muchas piezas repetidas, en muchos casos duplicadas con moldes, pero también, y es lo que nos importa en última instancia, un apreciable conjunto de obras de arte, formas habitadas por un contenido incuestionable, conmovedor y original. (Volviendo al hecho de que un número de ceramios Chancay fueron producidos con molde, creo que es un caso que no tiene por qué restarles necesariamente valor. En el arte occidental hay una parte importante que está hecha en grabado y a nadie se le ocurriría pensar que "Los desastres de la Guerra" de Goya, "Las Tres Cruces" de Rembrandt o "La Minotauro-

34. DETALLE DE UN MANTO. ANCON
Algodón y lana. Tapiz. Pormenor de una de las cuatro bandas distribuidas en dos grupos alternos. Personaje conducido sobre un anda rodeado de seres antropomorfos y zoomorfos de menor tamaño. Ha perdido la trama pero sus figuras trabajadas con técnica de tapiz permanecen intactas. Manto:
113 x 113 cms.





35. PORMENOR
Motivo de una franja. Algodón natural y lana. Figura de pie, posiblemente un dignatario. Dos vermes a los lados. Fondo ocre y colores oro, rojo, marrón, blanco y beige.
9.5 x 5.3 cms.

maquia" de Picasso son menos valiosos porque son grabados tirados a muchos ejemplares).

Arte de Chancay

En el arte de la Cultura Chancay se produjeron cerámicas, tejidos en plumas y fibra, pinturas, y objetos en metal y madera. A través de ellos y por intermedio de sus artistas este grupo humano nos transmitió su visión del cosmos, sus sentimientos religiosos, por estos objetos sabemos qué cosas les eran propicias, que cosas temían y cómo era su vida cotidiana.

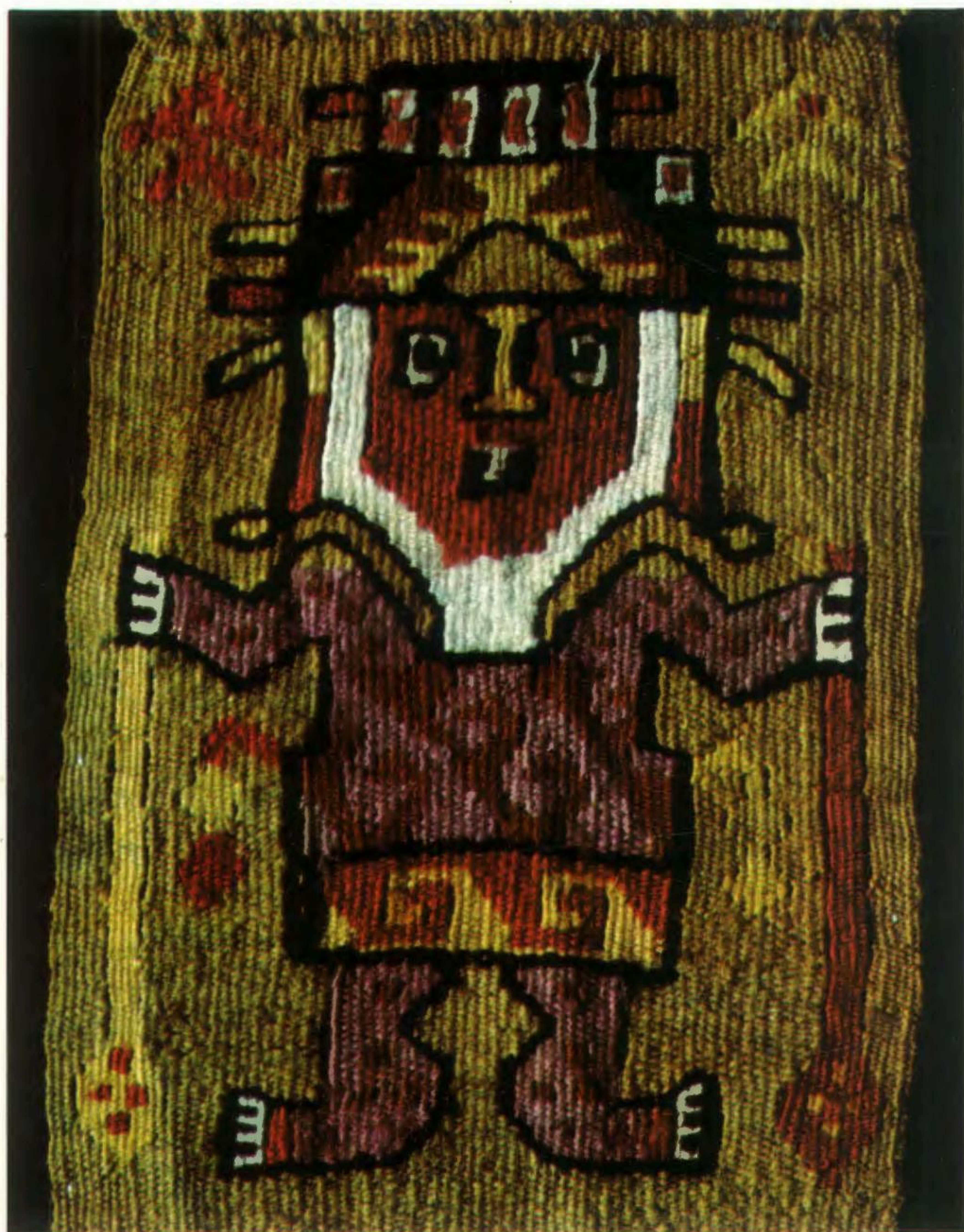
En este arte de una poesía ingenua, natural, espontánea, fruto lógico de un pueblo de campesinos y pescadores, contemplamos no solamente las representaciones de imágenes sagradas, de felinos o aves de presa míticas, sino también el mundo de todos los días, los animales domésticos, llamas, perros, peces, sapos, camarones y persistentemente la imagen, teñida de sentimiento religioso, del ser humano femenino con los brazos alzados, cargado de todo el misterio de la vida.

Es curioso y al mismo tiempo explicable que esta gente que habitaba el desierto represente en sus telas un mundo tan poblado, tan efervescente de vida animal, vegetal, humana y mezclada con seres míticos que finalmente no pertenecen a otra realidad que la cotidiana sacralizada.

Como en toda civilización primitiva, el arte de Chancay tiene una connotación eminentemente religiosa y como todo el arte peruano precolombino es en su mayor parte funerario, porque el paso de la vida a la muerte era la entrada a lo sagrado. Por los cronistas sabemos que toda cosa

36. PARTE DE UN PONCHO
Lana. Técnica de tapiz en colores rojo, ocre, marrón y blanco. Representaciones de figuras antropozoomorfas y monos. Aves estilizadas decorando la orla.
62 x 98 cms.





37. FRAGMENTO DE BANDA
Pisquillo Lana. Técnica de tapiz. Colores morado, rojo, blanco, amarillo y negro. Figura antropomorfa portando dos cetros y dos pequeños peces estilizados.
26 x 10 cms.

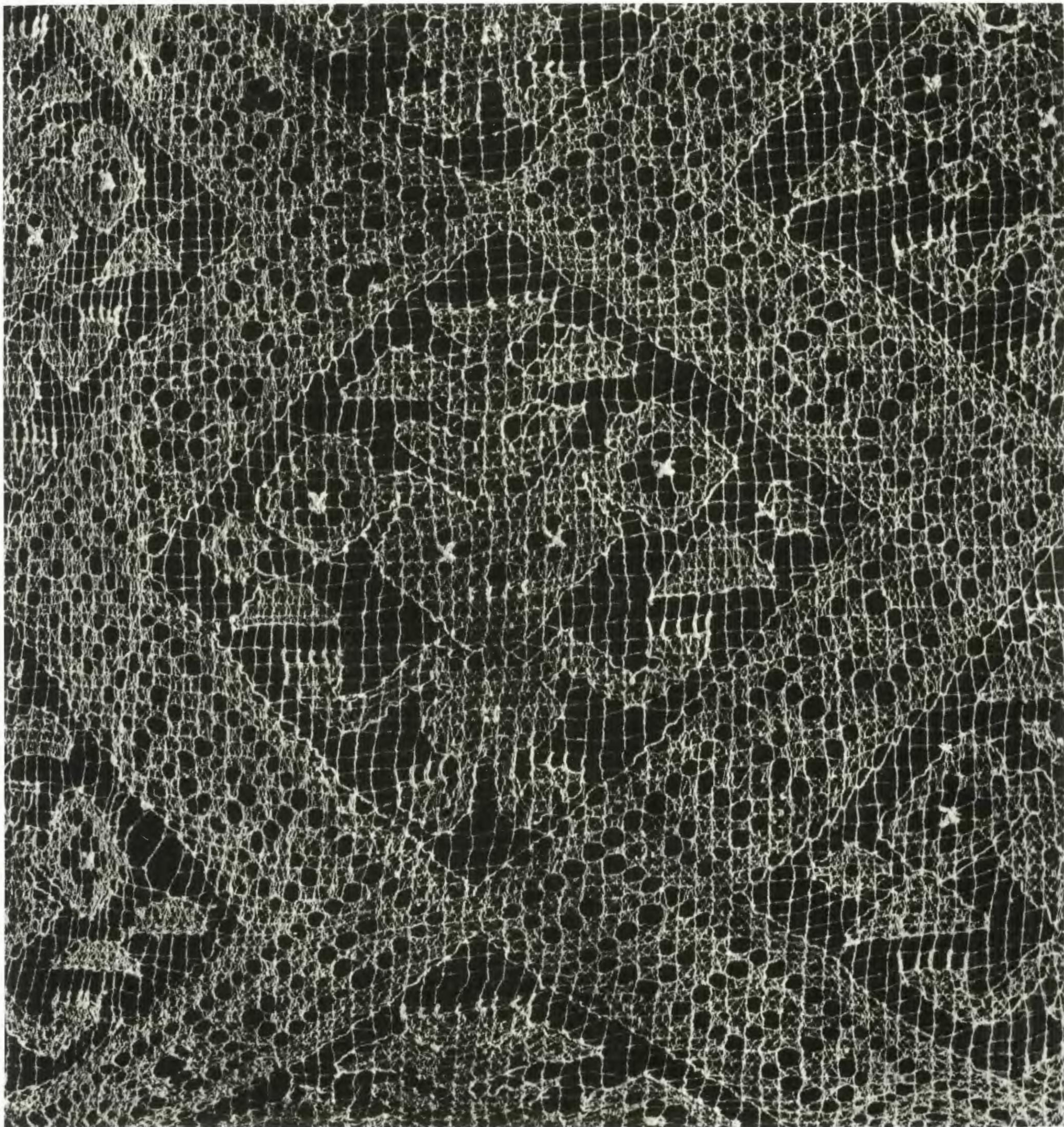
rara o extraordinaria era considerada sagrada por los antiguos peruanos, sagradas eran las montañas, y más cuanto más altas, sagrado también todo lo inusitado: los niños gemelos, las plantas de formas poco comunes, las piedras de forma que recordara otra cosa, etc. Todo este mundo está presente en el arte de Chancay en el que el artista nos comunica desde su veneración al Sol hasta el placer de reproducir colibríes posados en una rama.

En el arte textil los artistas de Chancay nos mostraron su maestría. Maestría que no es solamente técnica, pues no se trata únicamente que en el campo del tejido no haya habido un método de hacerlo que no hayan explorado, dominado, reinventado y pocos ejemplos se pueden proponer de tejidos de cualquier parte del mundo que puedan parangonarse con la creatividad, la destreza, la imaginación y el dominio del material que estos textiles muestran.

Los tejidos de plumas de Chancay nos muestran incomparablemente que podían expresarse totalmente a través del color y nos afirman simultáneamente que si es notable en la cerámica de Chancay el poco uso del color esta es una circunstancia que tiene que haber sido deliberada, pues, además, las telas pintadas nos demuestran que disponían de una cantidad de pigmentos de diversos colores. En los textiles con fibras experimentaron con todos los materiales a su alcance (algodón, lana, pelo, etc.) y todas las formas posibles de tejer y sus combinaciones (paño, bordado, calado, gasa, fleco, etc.).

La composición, la manera en que están dispuestas las formas en la superficie del tejido de los textiles Chancay, sean en fibra o plumas, es una composición muy sencilla, la mayor parte de las veces simétrica y en ella, y en el diseño al interior de las formas mismas, está muy presente la influen-

38. GASA
Lauri. Algodón teñido en marrón y beige. Tejido reticular bordado. Figuras antropomorfas de pie, inscritas dentro de rombos formados por líneas bordadas.
93 x 79 cms.



cia del estilo Huari. Los motivos sí están más vinculados a los temas del típico estilo Chancay –lo que Horkheimer llamó Chancay propio– en ellos aparecen figuras humanas, animales míticos –felinos o aves convertidos en dragones– y la flora y fauna que les era familiar.

Es notoria la diferencia en que un mismo tema, la figura humana por ejemplo, es tratado en los textiles de influencia Huari y la cerámica estilo Chancay propio. El mismo tema: una mujer con los brazos levantados, en el textil es una figura abstracta, en el sentido literal de la palabra, pues se ha realizado con ella "una operación mental por medio de la cual se han separado las cualidades del objeto para considerar su pura esencia" y se ha obtenido un símbolo visual que representa al ser humano femenino. En la cerámica por el contrario el artista produce emocionalmente una figura que equivale a su impresión frente al modelo, la operación intelectual ha sido suprimida. Todo esto tiene que ver indudablemenne con los materiales con que trabaja el artista, el tejido exige un planteamiento previo y deliberado que no es necesario en la cerámica pero tiene que ver más, creo yo, con la oposición de lo que en general llamamos el espíritu romántico con el espíritu clásico. En el textil la forma en que está expresado el tema es tan o más importante que el tema mismo, en la cerámica lo importante es transmitir la sensación no la forma en que ella se transmite, por ello en el textil de influencia Huari la técnica es tan cuidada, intachable, porque es parte del contenido, parte del mensaje, es la técnica misma; en la cerámica Chancay la técnica no es lo importante, es un medio, lo importante es el fin que es expresar.

Las telas pintadas están en la vertiente opuesta a los textiles y pertenecen al mismo mundo espiritual que la propia cerámica Chancay. El hecho mismo que las llamemos telas pintadas y no pinturas, demuestra la forma vagamente peyorativa en que tradicionalmente han sido consideradas por los arqueólogos. Ciertamente que en la Colección Reynaldo Luza hay varios ejemplos que merecen el nombre de pinturas pues son obras de creación original en que el artista se ha expresado con líneas, formas y colores sobre una tela. Como en todo el arte precolombino el problema es que habiendo sido sus especialistas científicos y no historiadores del arte, nos han llegado confundidos ejemplos de obras de arte con una enorme masa de producción artesanal.

En la historia del arte prehispánico se encuentran telas pintadas pertenecientes a las más antiguas culturas. Las telas pintadas procedentes de Chavín son muy raras y muy hermosas. Pero pintar las telas en lugar de tejerlas fue en esas culturas un sustituto económico, por decirlo así, una versión modesta del arte textil. Nada de esto es válido en relación a las mejores telas pintadas, pinturas de la Cultura Chancay: los anónimos artistas que las crearon hicieron unas obras que no tienen ninguna relación con los textiles y que por la libertad y la espontaneidad con que han sido hechas están profundamente en concordancia con la técnica en que han sido ejecutadas y constituyen una forma de expresión totalmente ajena e impensable para el telar del tapicero.

Frente a estas pinturas, cuya función específica dentro de la sociedad para la que fueron creadas todavía desconocemos, sabemos al verlas que quien las ejecutó además del motivo que perseguía, realizó –concientemente o no– un acto típicamente artístico, en el sentido que hoy le damos a la palabra, es decir a través de su obra expresó una óptica, una manera de mirar el cosmos y que en el proceso atrapó ese fragmento de la realidad que constituye el arte y que en el fondo nos proporciona la verdadera imagen del mundo en que fue producido.

39. PORMENOR
Personaje con cuerpo zoomorfo portando un fruto, figura decorativa de la franja.

40. FRANJA
Pisquillo. Lana. Técnica de tapiz. Representaciones antropo-zoomorfas de una misma figura que se repite a través de la banda. Colores rojo, ocre, blanco y marrón sobre amarillo.
97 x 33 cms.



41. CAJA
Madera incisa. Motivos geométricos y círculos con personajes alados embutidos.
19 x 9 cms.

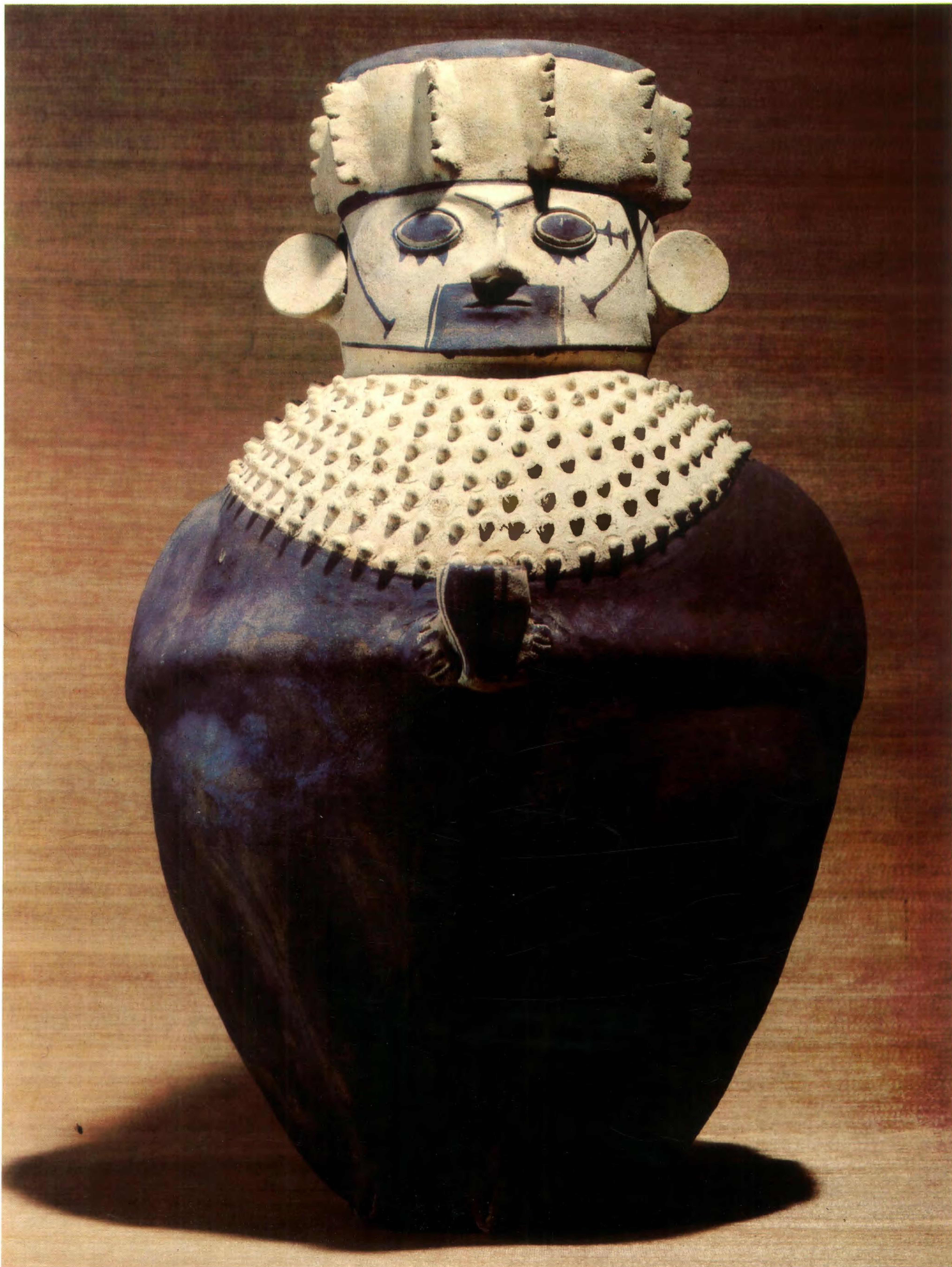
Seguramente es por ello, por lo inmediato de la técnica, por la libertad de la ejecución que la primera impresión que se recibe al mirar estas pinturas, ejecutadas hace tantos siglos, sea una impresión de sorpresa por su semejanza con algunas de las búsquedas de la pintura contemporánea. Casi involuntariamente surgen al verlas los nombres de pintores contemporáneos como Miró, Klee, Lam que a lo largo de sus obras han estado envueltos en problemas de expresión similares, si no idénticos.

La cerámica de Chancay propio es un caso muy parecido, también a los alfareros del área les interesaba menos la técnica que lo que querían decir. Y la semejanza va más allá: así como los textiles tenían una función utilitaria específica —en la mayoría de los casos eran vestidos— y las telas pintadas no la tenían, igualmente en el caso de la cerámica Chancay es inusitada, en relación al conjunto de la cerámica precolombina, la cantidad de obras que representan figuras humanas o animales y que no son vasijas ni recipientes y que no tenían, ni podían tener, otro objeto que ser ellas mismas. Es decir son esculturas o no son nada.

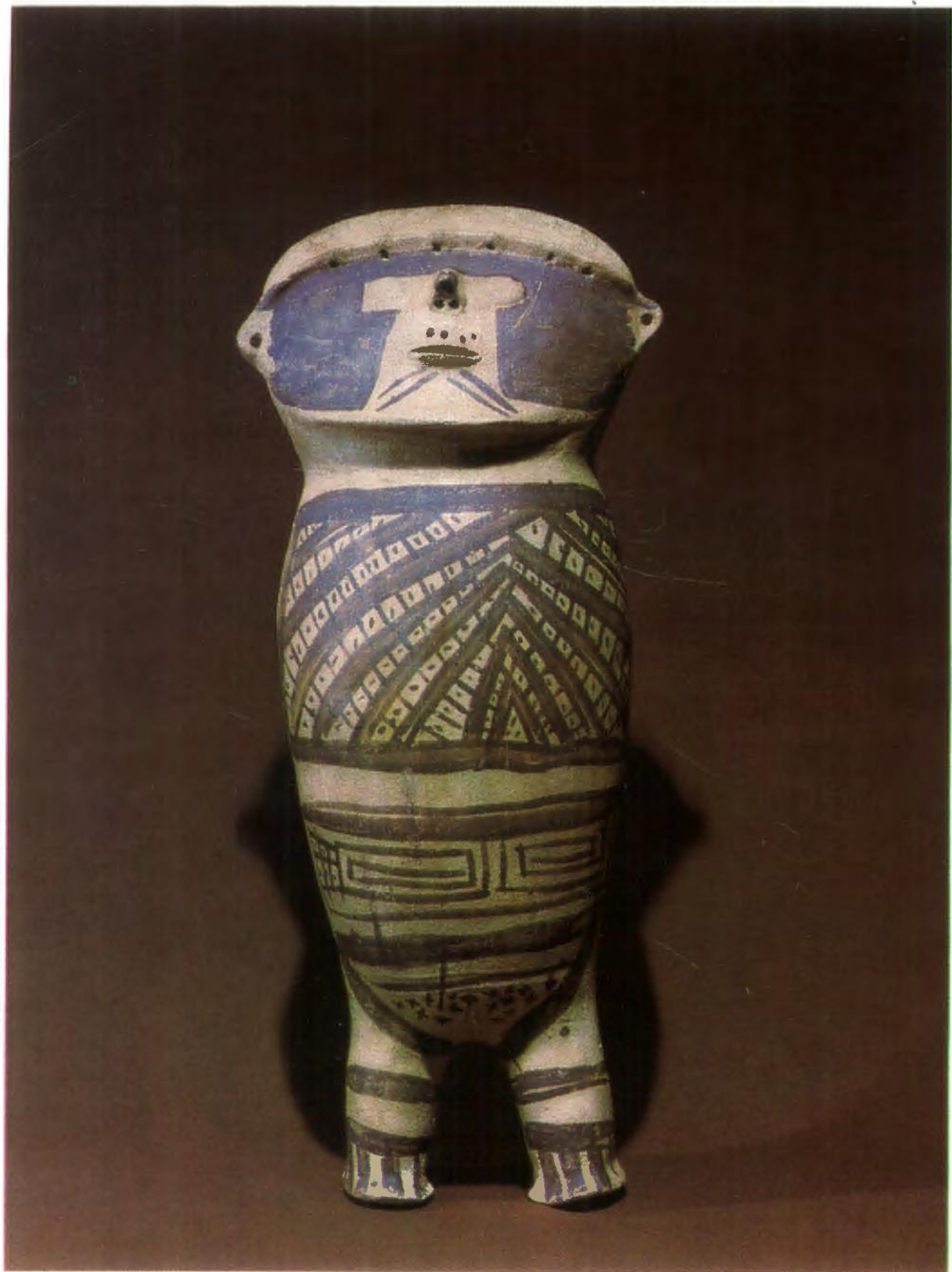
Como en el arte de los niños, en los mejores ejemplos de telas pintadas y cerámicas de Chancay uno tiene la impresión que los roles están invertidos y que no es el autor el que posee el talento, sino el talento quien domina al autor. El control de los medios de expresión, que está siempre presente en el maestro, se sustituye aquí por el instinto, por el milagro, por lo inexplicable, es la relación más profunda, más directa, más natural con el arte, es la manifestación espontánea de maravillarse ante el mundo y apropiárselo mágicamente. La fuerza y la seducción de sus imágenes vienen de que son auténticamente ajenas al artificio y a la voluntad y son por ello productos vinculados directamente a las fuentes primeras de la poesía y la pintura.

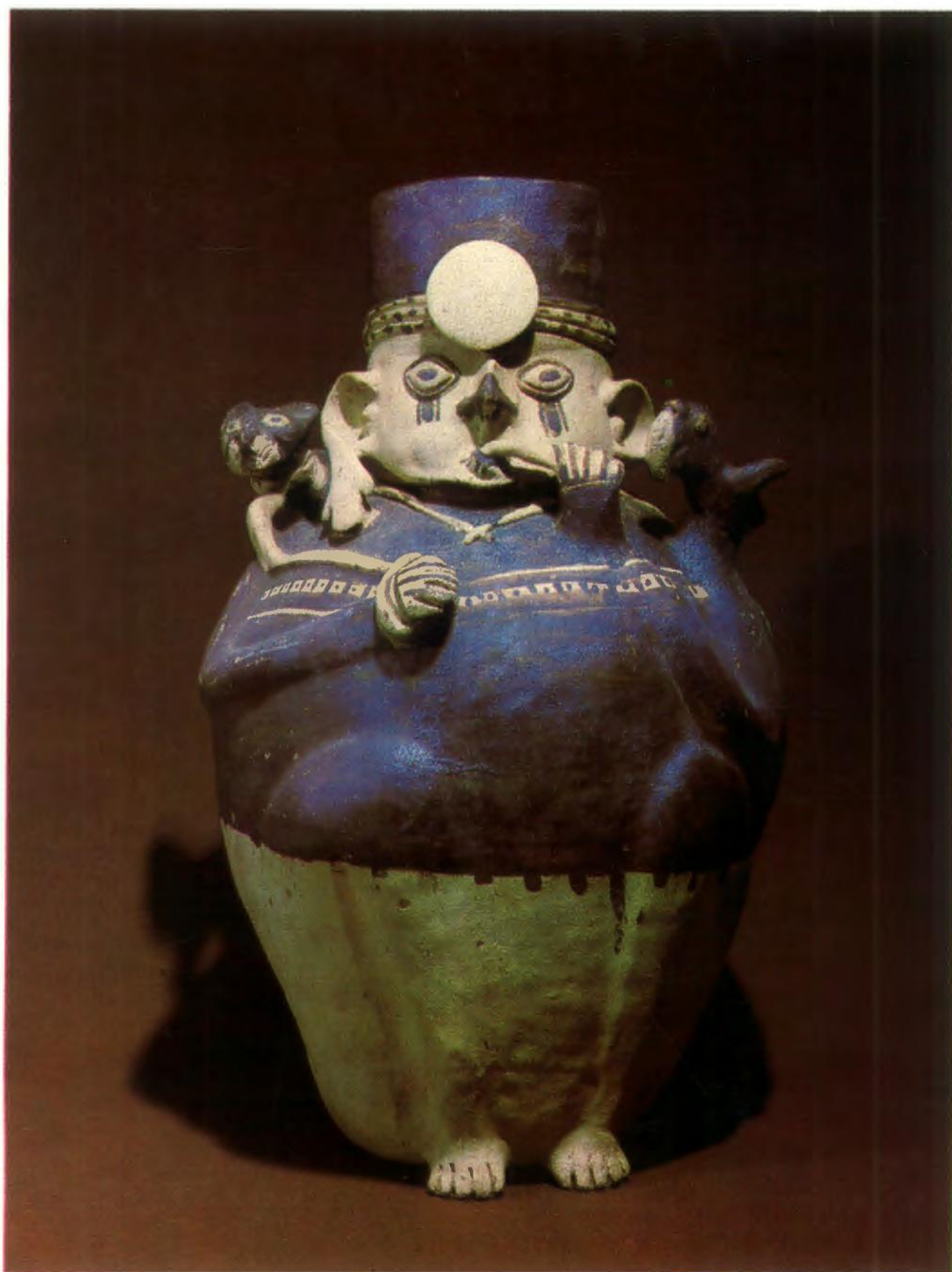
Szyszlo

42. VASIJA "CHINA"
Cerámica moldeada. "Negro sobre Blanco". Diseño geométrico. Cuerpo de forma oblonga con cabeza escultórica, orejeras, una quena, pectoral y un pequeño vaso entre las manos.
58 x 36.5 cms.

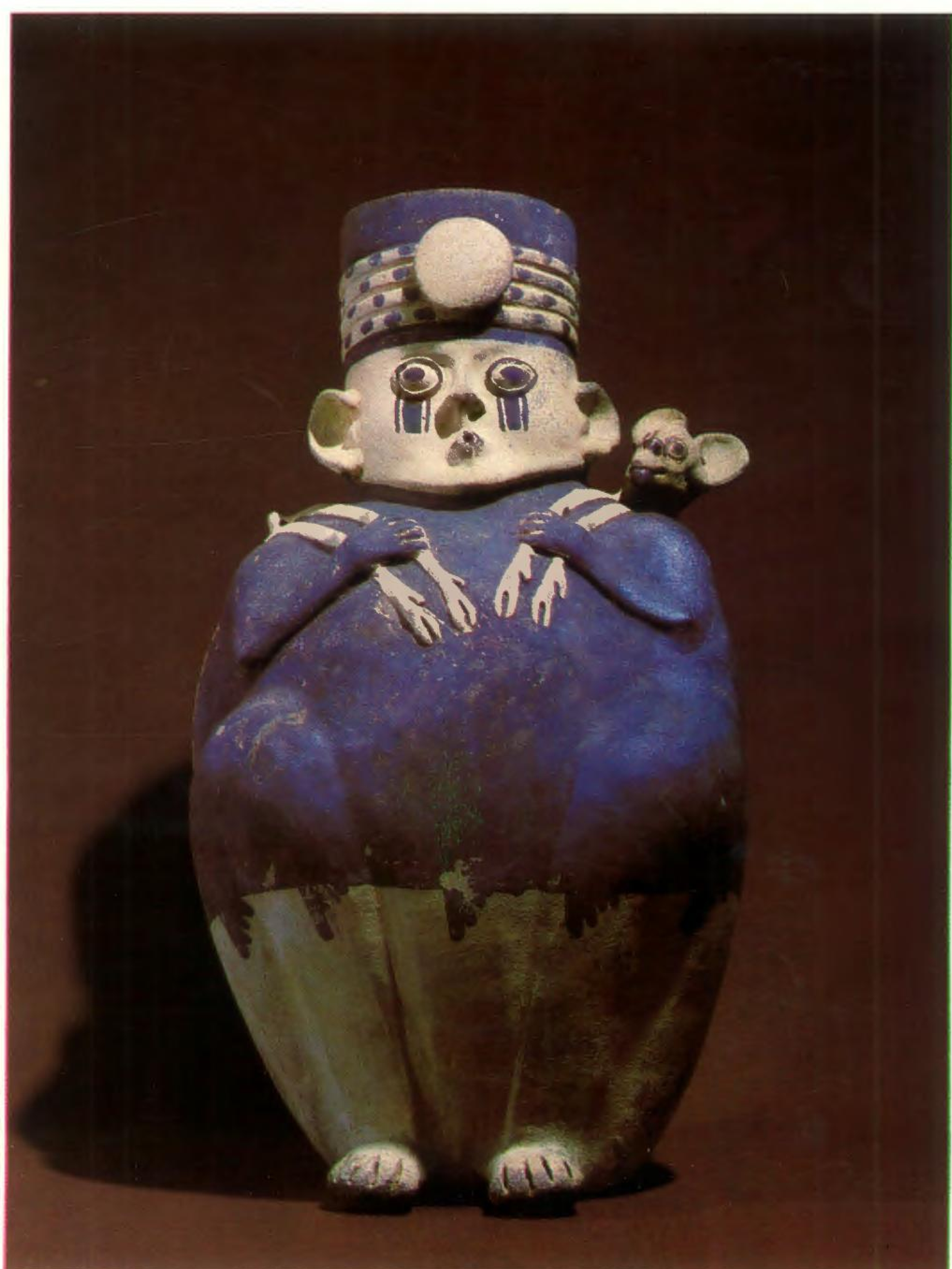














48. PORMENOR
Motivo de una franja. Algodón natural y lana. Técnica de Tapiz y kelim. Personaje de pie con los brazos abiertos formados por líneas geométricas. Fondo crema.
Colores rojo, ocre, marrón y oro.
9.5 y 5.3 cms.

49. FRANJA. FRAGMENTO
Caqui. Lana. Técnica de tapiz. Colores rojo, cardenal, ocre, marrón oscuro y blanco. Decoración antropomorfa, repetida de un personaje con los brazos en alto.
18 x 58 cms.



43. CANTARO
Cerámica moldeada y relieves. "Negro sobre Blanco". Figura antropomorfa de cuerpo ovoide con cabeza escultórica. La boca de la vasija deformada por efectos de la cocción. Decorada con motivos geométricos. Porta a su espalda unos cántaros sujetos por una soguilla.
52.5 x 31 cms.

44. FIGURINA
Cerámica moldeada, escultórica, "Tricolor". Base crema con decoración geométrica en marrón y ocre. Es una pieza original por carecer dse extremidades superiores.
50 x 23 cms.

45. CANTARO
Cerámica moldeada "Negro sobre Blanco". Vasija con cuerpo en forma ovoide y cabeza escultórica con turbante de dignatario. Decoración zoomorfa y ornitomorfa.
48.5 x 32.3 cms.

46. CANTARO
Cerámica moldeada "Negro sobre blanco". Cuerpo ovoide y cabeza escultórica. Dignatario sentado con pequeño mono en el hombro y un lorito en la mano.
36 x 21 cms.

47. CANTARO
Cerámica moldeada. "Negro sobre Blanco". Con las mismas características que las dos anteriores. El personaje carga a su espalda un venado.
41 x 39 cms.

50. "CUCHIMILCO" FIGURINA ANTROPOMORFA
Lauri. Cerámica moldeada con brazos cortos y extendidos. Estas figuras de gran plasticidad podrían considerarse como ídolos, pues se desconoce su uso utilitario.
76 x 26 cms.

51. FIGURA ANTROPOMORFA
Cerámica moldeada, escultórica. "Negro sobre Blanco". Decoración geométrica. Lleva una chuspa a su espalda y dos tupus prendidos en los hombros, vestimenta usada por las mujeres de la sierra del departamento de Lima.
58 x 39 cms.







52. DOBLE VASIJA
Arcilla moldeada con relieves. "Negro sobre Blanco". Diseño geométrico semejante a su tapicería. Figura antropomorfa portando un mono y un perro.
23 x 20 cms.

53. "CUCHIMILCO"
Cerámica moldeada. "Negro sobre Blanco". Figura antropomorfa femenina con decoración pintada de líneas y volutas. La forma chata de la cabeza representaría la deformación craneana que se practicó en la Cultura Chancay.
54.5 x 31 cms.



54. PAÑO
Algodón y lana. Tela llana. tejido reticulado y técnica de bordado. Dividido en rectángulos de diseño alterno con decoración de aves en diseño diagonal y pequeños personajes. Banda bordada sobre un tejido reticular. Colores marrón, crema, ocre, amarillo, rojo y marrón claro.
175 x 155 cms.



55. PORMENOR
Figuras antropomorfas de pie y con los brazos en alto, que dispuestas en diagonal forman parte de los rectángulos del paño de esta misma página.



56. FIGURA ANTROPOMORFA
Arcilla moldeada y pintada en marrón y crema. Personaje de pie en actitud de andar y con los brazos abiertos. Decoración de círculos en positivo y negativo y dos agujeros en los brazos.
21 x 14.5 cms.



57. VASIJA ANTROPOMORFA
Cerámica moldeada. "Negro sobre Blanco". Personaje sentado probablemente un jorobado portando un cetro.
17 x 13 cms.



58. TERMINAL DE ALFILER
Madera tallada e incisa. Figura antropomorfa con bastón, llevando un loro a su espalda. Base con motivo zoomorfo de aves en sus cuatro caras.
5.5 x 2.5 cms.



59. FRAGMENTO. PONCHO
Algodón y plumas. Decoración de personajes con tocado de tumi invertido. Pequeñas aves.
35.6 x 44.4 cms.



60. VASIJA SILBADORA DE DOBLE CUERPO

Arcilla moldeada con engobe crema. Cuerpo de la vasija en forma de dos frutos, uno con el pico silbador y el otro comunicado por una asa puente a un personaje con tocado semicircular. 26 x 18 cms.



61. VASIJA SILBADORA
Cerámica moldeada "Negro sobre Blanco". Tres cuerpos; los dos primeros con personajes sentados con los piez cruzados y turbantes alhajados, uno de ellos tocando una flauta, el tercer cuerpo sostiene el pico silbador. 25.5 x 31.



Los tejidos Chancay

Como consecuencia de la reputación de los incomparables tejidos de la Cultura de Paracas, ha existido una cierta tendencia de no apreciar a nivel merecido la importancia de los tejidos de las otras culturas pre-colombinas, cada una de las cuales ha demostrado su capacidad de producir obras de una gran belleza.

En los valles de Chancay, los tejidos se destacan notablemente, tanto por el lirismo de sus temas como por la variedad de motivos representados. Aunque la técnica no provea de una clave decisiva para distinguir una tela de Chancay, existen numerosas características de otra índole que permiten tal identificación, relacionadas fundamentalmente con la iconografía y tipo de tela.

Como en todas las antiguas culturas peruanas, la textilería en los valles de Chancay constituía, junto con la agricultura, la base de la vida económica. Es probable que, durante la subsiguiente época incaica, los tejidos adquirieran una importancia económica, social, política y religiosa, que delineaba rango y estatus siendo los objetos más apreciados, tanto por su valor intrínseco como por su aspecto mítico y sagrado.

Esta creación y producción de tejidos involucraba a numerosas personas e inmensas cantidades de materia prima. Había que cultivar el algodón blanco y castaño oscuro que, junto con la lana del auquénido procedente en su mayoría de la sierra, fue sometido a varias etapas de procesamiento. Este trabajo fue hecho por especialistas, y la magnitud y aspecto complicado de la tarea requirió una dedicación casi exclusiva, pues había que hilar, recoger los materiales necesarios para hacer colores y mordientes, teñir y tejer —con telar vertical, horizontal o de faja—. Finalmente llegó a su fase final, en la que el tejido acabado fue destinado a su dueño estatal o individuo, o para ser empleado inmediatamente o almacenado para un uso futuro.

Como ha comentado la señora Pat Reeves, conservadora de tejidos en Los Angeles Country Museum: "Al iniciarse la Cultura Chancay quedó establecido en el Perú desde muchos siglos una tradición tejedora. Una vez desarrollado el telar de faja, los habitantes del Antiguo Perú descubrieron y usaron rápidamente, y sin ninguna influencia de otros continentes, casi

64. PAÑO
Algodón natural pintado con pigmentos marrón, beige, negro y ocre rojizo. Decoración de personaje y seres marinos estilizados formados por líneas geométricas y rodeados por proyecciones de cabezas zoomorfas.
110 x 116 cms.





62. FIGURINA DE SEXO FEMENINO
Cerámica escultórica moldeada y pintada, "Tricolor", base ocre, decoración geométrica en el cuerpo, rostro y cabeza formando una máscara.
56 x 39 cms.

63. FIGURINA DE SEXO MASCULINO
Cerámica escultórica moldeada y pintada, "Tricolor", en negro, crema y rojo. Pequeños brazos levantados y tocado terminado en dos puntas.
58 x 35 cms.



65. MOLDE
Arcilla quemada. Parte delantera y posterior de una figura de cabeza oblonga.
21 x 24 cms.

todas las técnicas en existencia apropiadas para sus materias primas indígenas.

Las técnicas empleadas en los valles de la Costa Central eran iguales a las de culturas anteriores. Hicieron tejido llano, tapicería (kelim, entrelazado, etc.), telas de trama complementaria y suplementaria, telas de trama y urdimbre y tejidos de doble cara.

A causa de la persistencia en esta tradición anterior, es casi imposible identificar un tejido de Chancay de uno de otras culturas exclusivamente por su técnica; es necesario analizar el colorido, tema, ubicación de diseño y sobre todo la iconografía general".

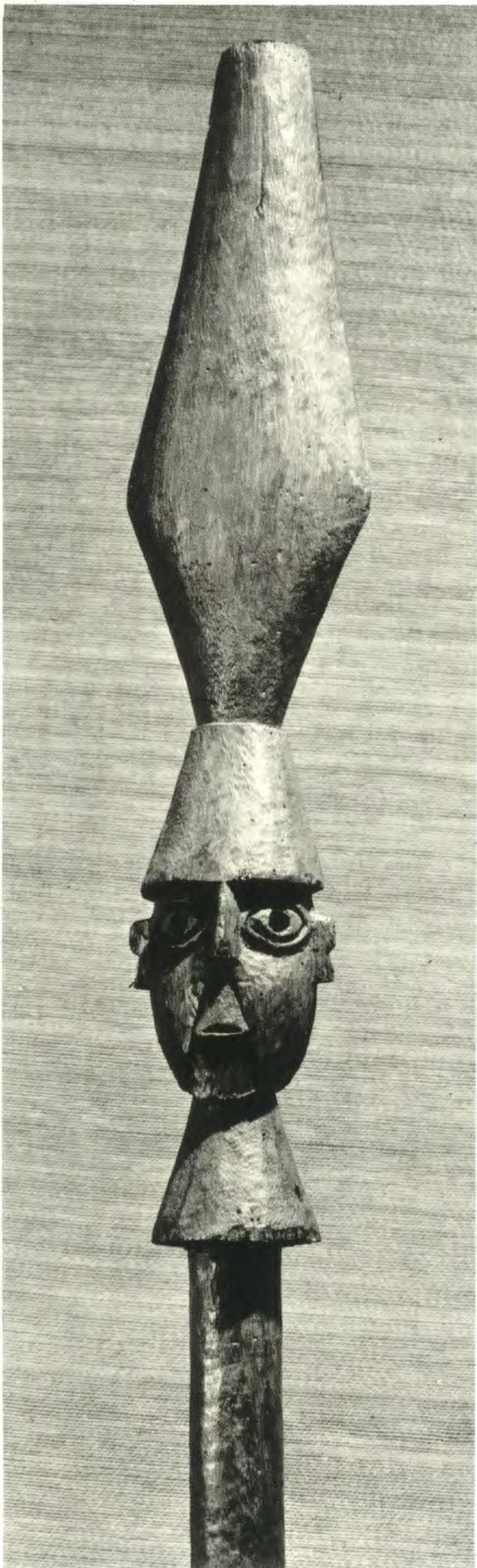
Omnipresente y Ubicuo

El tejido era un elemento omnipresente y ubicuo. Se le usaba para fines utilitarios en la vida cotidiana (paños para embalar, costales, frazadas, colchas, cojines, cestos forrados de tela, almohadillas, ondas, balanzas, bolsas); para actividades ceremoniales como la decoración de altares o adornos ostentados en desfiles; para su empleo en la religión institucional, usándolo en ofrendas y sacrificios; y para vestir a vivos y muertos. Se encuentran mantas, uncus, camisas sin mangas (llamadas ponchos por los españoles) chumpis, vinchas, llautos, turbantes, taparrabos, gorras hechas de tela y cascos forrados con tela, uniformes y varios accesorios de vestuario. Estas prendas de vestir, iguales a las de los Incas descritas por Garcilaso de la Vega, "no eran cortadas, sino enterizos como la tela salía del telar porque antes que la texieran le daban el ancho y largo que había de tener, más o menos".

Se nota también en la textilería de Chancay la existencia de numerosos objetos que parecen haber servido para fines suntuarios. Estos incluyen los objetos tridimensionales como árboles, pájaros, muñecas y escenas, y

66. PAÑO
Posible mitad de un manto. Algodón y lana. Tela de trama abierta sobrebordada. Dos personajes sobre un anda con grandes tocados. Colores rojo, oro y crema. Mitad superior e inferior y lateral izquierdo con orla superpuesta con diseño de aves.
136 x 75 cms.





67. TERMINAL DE AGUJA
Madera tallada. Cabeza masculina de rasgos marcados ornamentada con un tocado terminado en punta de lanza.
176 x 9 cms.

68. FLAUTISTA
Plata batida, moldeada e incisa con piedra verde engastada en los ojos. Decoración geométrica y arete de lentejuela.
21.7 cms. de alto.





69. PONCHO
Lana. Técnica de tapiz. Iconografía combinando características de la costa central con la Cultura Huari en la decoración de las bandas verticales. Banda con figuras zoomorfas ataviadas con tocados, guerreros y pequeñas aves. Colores rosa fuerte, oro, verde, violeta y blanco.
150 x 72 cms.

también tejidos llanos en forma cuadrada o rectangular. Estos últimos, frecuentemente de pequeñas dimensiones, no parecen haber tenido un fin utilitario, sino tal vez el de guardar hojas de coca. Aquellos ejemplos raros de tejidos, cuyas grandes dimensiones superan los requisitos de fardos funerarios, tal vez hayan sido colgados en las paredes de huacas o lugares de importancia.

Características que distinguen la textilería Chancay

Se puede, hasta cierto punto, destacar características generales, o patrones, para identificar los tejidos de las diferentes culturas del antiguo Perú: diseños bordados, iconografía misteriosa y colorido opulento en la Cultura Paracas, o sofisticadas composiciones estructurales elaboradas con elementos fragmentados y abstractos en la Cultura Huari. Es así, que los tejidos de Chancay se destacan en dos aspectos: por la variedad de productos textiles y por su temática y color.

En los valles de Chancay se encuentran telas bordadas, tejidas, adornadas de plumas y de objetos de metal, pintadas y estampadas. Cuatro características notables distinguen las piezas tejidas de Chancay. (1) El uso de un encaje reticular hecho únicamente en esta zona. (2) El empleo cualitativo y cuantitativo sin paralelo en el antiguo Perú, de la tela pintada, tema ampliamente tratado en una publicación previa de esta serie. (3) Elaboración de telas usando tres elementos básicos: una superficie de algodón en gasa monócroma, guardas con temas tejidos de lana colorida, y la presencia superior e inferior de una guarda de flecos de un color o multicolor. (4) El uso del tejido para vestir a las "Chinas y Cuchimilcos", y también para formar pequeñas muñecas compuestas de telas bordadas y tejidas.

Vale destacar el encaje descrito como "invención" de la costa central por la señora Rosa Fung Pineda en su excelente análisis sobre las gasas del antiguo Perú. Ella anota que "el encaje es una forma de tejido calado cuya característica principal es su calidad de ser fino y delicado, siendo su

70. PAÑO

Algodón y Lana. Tapiz con técnica kelim. Figura antropomorfa central con tocado bifurcado en dos cabezas antropomorfas. Colores rojo, verde y rosa fuerte. Franja decorada por peces y motivos escalonados. Flecos terminales.
43 x 80 cms.





71. FIGURA DE PIE
Madera tallada. Personaje femenino en estado de gestación con un doble collar y tocado terminado en cuatro puntas. Esta talla es muy importante debido a que en la cultura Chancay los volúmenes de sus figuras esculpidas son poco pronunciados.
27 x 8 cms.

función esencialmente ornamental". Observa que en muchos ejemplos del Museo Amano, que reúne probablemente la más grande colección de encajes en existencia, se nota que en estos tejidos reticulares anudados y enlazados, los hilos de trama y urdimbre y del relleno son de un solo elemento, hilado S, mientras que los del delineamiento son hilado Z. Los motivos de estos encajes, que tienden a ser blancos, pero existiendo también en su forma coloreada, son peces, divinidades, felinos, pájaros y otros animales.

Temática del Pueblo Chancay

Un examen de la iconografía tan característica de las telas de Chancay sería incompleta sin una mención breve del ambiente sociofísico en que esta textilería florecía. Los valles en la zona del río Chancay son en general pobres en comparación con otros de la costa, no existiendo la riqueza de flora y fauna que caracteriza la Costa Sur. En realidad la Costa Central, cuyas tumbas han sido encontradas en gran parte en los valles de Chancay, carece de ruinas o monumentos "claves", como la Puerta del Sol en Tiahuanaco, la gran ciudadela de Chavín, el templo de Sechín, los dibujos de la Pampa de Nazca y la gran ciudad Chan Chan de los Mochicas y Chimús, etc. Si examinamos la cerámica de Chancay, su temática no tiene la envergadura de temas, evidente en culturas como Chavín, Mochica, Nazca y Huari.

Lo que sí se puede observar, tanto en la cerámica como en el tejido es una cierta ternura y serenidad, una desenvoltura que sugiere un pueblo sencillo y pacífico. Salvo raras excepciones, no encontramos aquí los dioses represivos de Chavín, los guerreros sanguinarios de los Mochicas, los personajes a veces terroríficos de Paracas o los cazadores de cabezas trofeo de Nazca.

Un Arte "Naif"

Estos hechos son importantes para un entendimiento de los tejidos de Chancay. Con excepción de las Culturas Vicús y Recuay, la de Chancay es la más "Naif" de los antiguos pueblos peruanos. Tal vez sea por eso que haya sido la más propensa a emplear imágenes que evocan de manera espontánea y directa un ambiente de inocencia y pureza, como si la fuente de inspiración fluyera de la actitud abierta, intuitiva y sin malicia del subconsciente de un niño. Tanto los temas antropomorfos, zoomorfos, biomorfos, míticos y alegóricos, como las composiciones no representativas, evocan frecuentemente un mundo mágico, fantástico y encantador o lo que el occidente sofisticado del siglo XX llamaría surrealista. Pero el proceso por el cual el artista de Chancay llega a definir y a expresar sus motivos no era ni cerebral ni intelectual, sino el producto de una visión panteísta y animista profundamente alentada por la majestad del universo terrenal y etéreo. Evidencia una conciencia de su humildad frente a los dioses y una apreciación ingenua de las maravillas de la naturaleza, características de su vida. Débese a esto en gran parte el encanto llamativo y cautivante que inspiran los tejidos de Chancay cuya fascinación aumenta, si se reconoce que tales artistas eran totalmente anónimos.

De lo Sagrado y lo Profano

Los temas que aparecen en la Cultura Chancay son en su mayoría religiosos y derivan del universo real e imaginario en que vivían los habitantes de estos valles costeños. El personaje dominante en la textilería

72. PAÑO
Algodón pintado. Pigmentos rojo, negro y ocre.
Tres figuras iguales formadas por líneas verticales y dentadas representando vermes humanizados. Personajes, cabezas, animales y dibujos geométricos complementan la decoración.
110 x 116 cms.





73. MUÑECA SOBRE COJIN
Pisquillo. Algodón, lana y materia vegetal. Técnica de tapiz. Colores amarillo, rosado, rojo, crema y negro. Cojín de trama bordada con aves estilizadas. Decoración de borlas en las uniones.
35 x 25 x 22 cms.

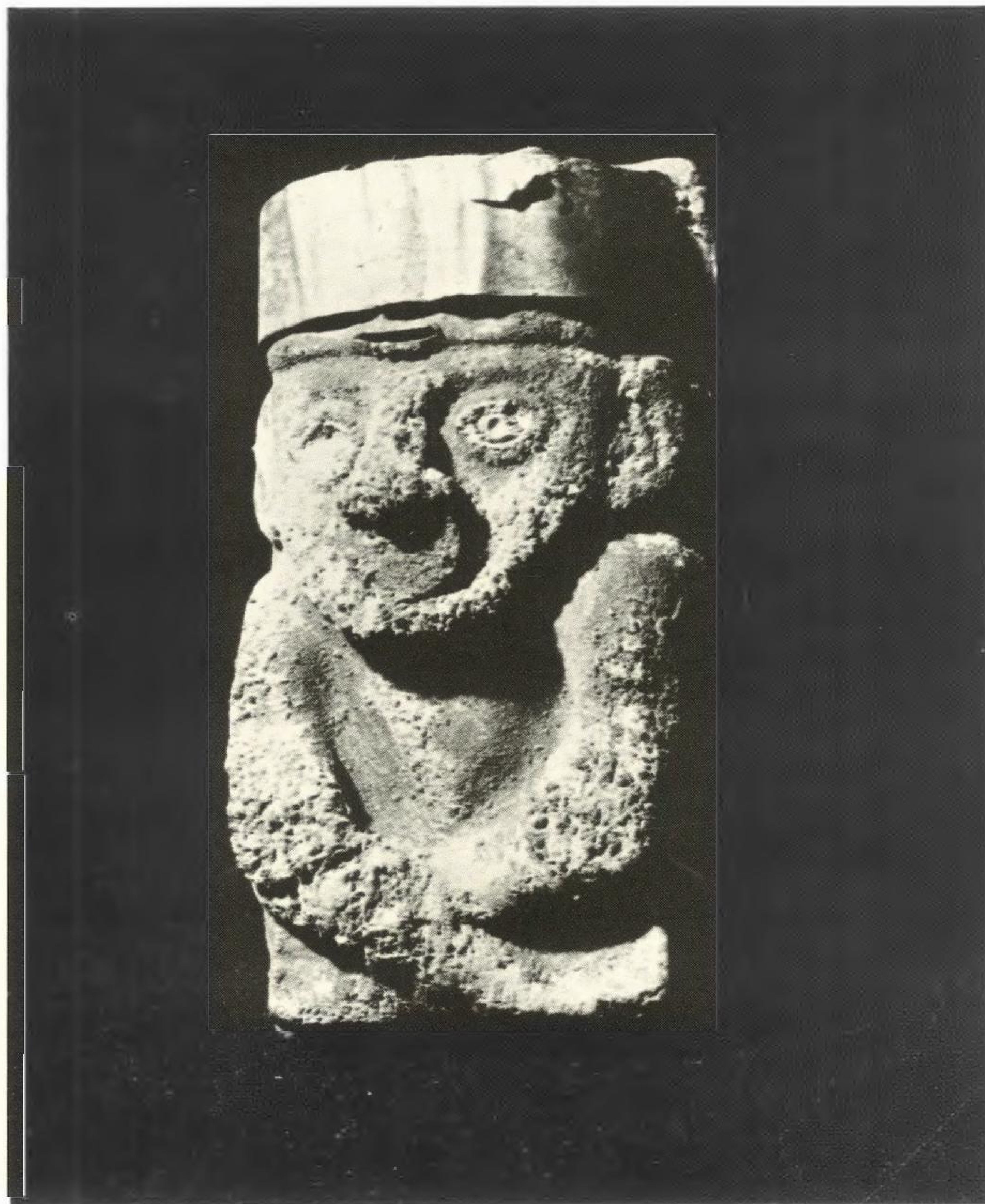


Chancay es una divinidad con brazos extendidos a cada lado y piernas abiertas en semi flexión. El atuendo de esta divinidad generalmente es adornado con elementos decorativos, tales como penachos de plumas, orejeras y narigueras, y es curiosa la variación en cuanto al número de dedos, pies y manos. Representados mucho más frecuentemente de frente que de perfil, tales personajes han sido identificados como posibles representaciones de Kon y de Pachacamac. Es interesante notar que dichos personajes existieron tanto en la iconografía Chancay como en su contemporánea y adyacente Cultura Chimú, bordeando la zona norte de Chancay.

A veces, como se ve en la magnífica tela que muestra 15 divinidades, la presencia de monos u otros animales suplantó a siervos y guardianes protectores. Frecuentemente aparecen criaturas míticas, inventadas con fértil imaginación. Un excelente ejemplo nos muestra un tipo de dragón que lleva en el vientre a una serpiente y en la boca una cabeza trofeo invertida con los cabellos arrastrándose por la tierra, un ejemplo poco común de lo terrorífico en los tejidos Chancay. En muchos casos las extremidades, orejas y lenguas de los personajes sufren una metamorfosis convirtiéndose en divinidades o criaturas, reflejándose así el panteísmo y originándose un dualismo deliberado que sugiere la constante interacción del mundo humano, divino, animal y vegetal.

El colorido de Chancay puede ser un tanto vivo o con tendencia a los tonos pastel, dando énfasis a ciertas combinaciones de colores. Entre éstas figuran la de castaño oscuro con crema, o aquélla de rojo, amarillo, blanco y negro o marrón oscuro. No es que otros colores no fueran empleados, sino que en general los tonos como el azul, verde, púrpura y anaranjado no eran tan frecuentes en los tejidos Chancay como en aquéllos de la costa sur.

Los tejedores de Chancay empleaban dos fórmulas estilísticas especialmente notables: el uso de composiciones angulosas, en las que bandas horizontales, verticales, diagonales y del tipo "zig zag" bordeaban sus temas favoritos, tales como serpientes estilizadas de doble cabeza, etc., y el empleo de la imagen en serie, tratamiento que mostraba numerosas versiones del mismo motivo, unas veces en forma idéntica y otras con mínima diferencia.



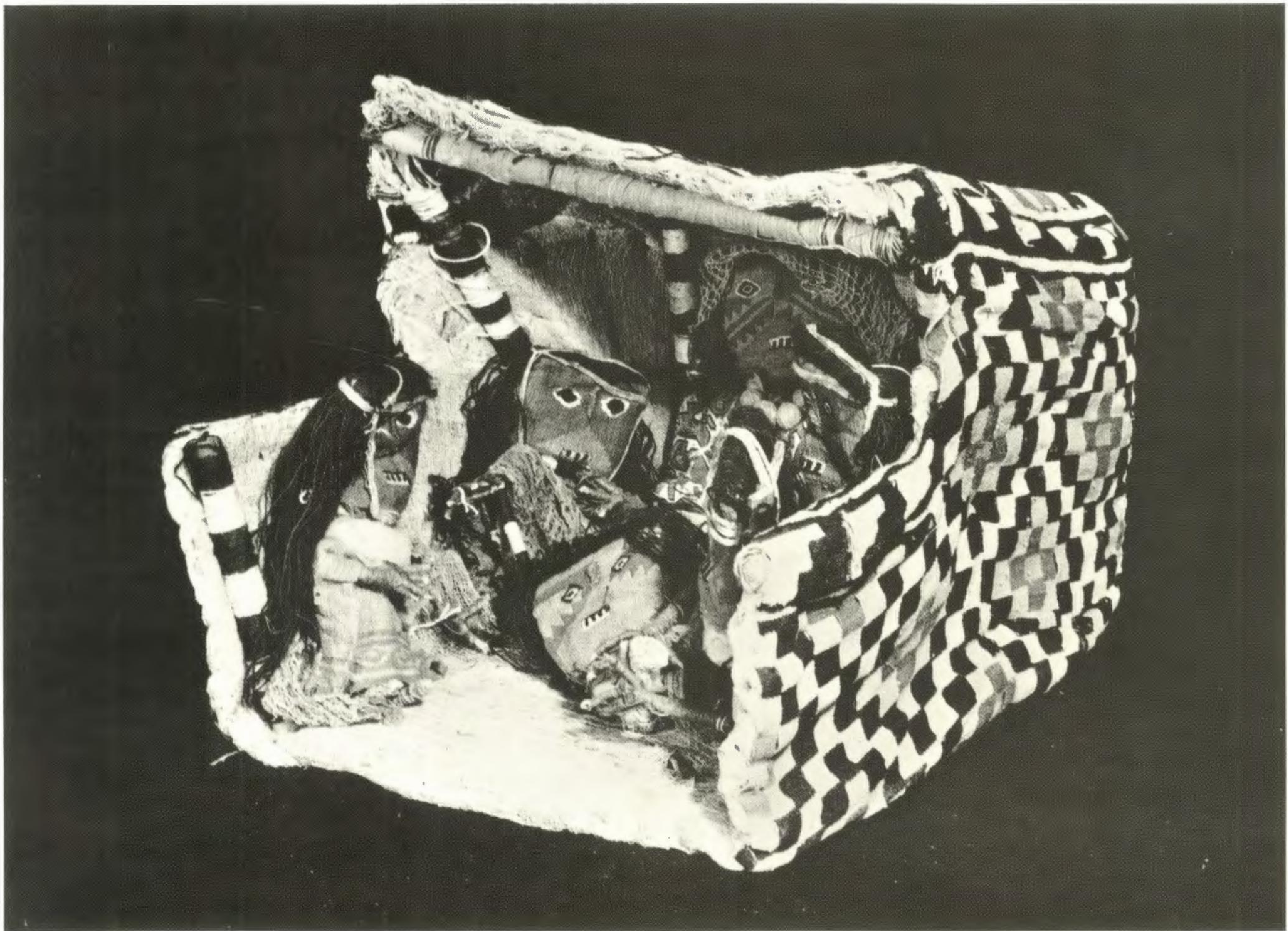
75. FIGURINA ANTROPOMORFA
Plata fundida a la cera perdida. Miniatura de una figura de sexo masculino sentada y con los brazos cruzados. Banda de plata laminada rodeando la cabeza.

El Tejido como Medio de Comunicación

Dado que no existía idioma escrito, o paralela evidencia a posteriori sobre esta cultura de la Costa Central, por lo que se puede deducir de las tumbas, este uso de la imagen en serie da una clave importante en cuanto a la iconografía textil. El Inca Garcilaso de la Vega menospreció a la gente costeña por adorar virtualmente a cualquier animal, pájaro, pez, montaña o joya. Pero tal referencia era comprensible: en aquella costa árida que se extiende a ambos lados de los valles de Chancay, los peces deben haber sido una fuente importante de alimento y las aves marinas una posible fuente del guano fertilizador. Habría sido por ésto que tales temas fueron repetidos constantemente en el arte gráfico.

Si se pudiera suponer que en la Cultura Chancay existió una jerarquía religiosa similar a otras culturas antiguas, hubiera sido lógica la determinación de las autoridades de seguir ordenando la representación de temas apropiados a las creencias religiosas de la comunidad. ¿Sería esta determinación estatal, al impedir el desarrollo de actividades iconoclastas, lo que explicaría la repetición, durante más de cuatro siglos, de esencialmente las mismas divinidades? ¿Sería esta unilateral orientación religiosa lo que explicaría la carencia en los tejidos de Chancay de aquellos temas tan frecuentemente representados en la cerámica? ¿O habría sido esa repetición de imágenes en serie el mero resultado de costumbres?

El tejido se prestaba admirablemente como medio de comunicación para difundir y perpetuar conceptos religiosos ya establecidos. Es probable que en Chancay como en las Culturas Mochica e Inca la actividad textil fuera controlada hasta cierto nivel por elementos jerárquicos de la comunidad, tal vez en talleres organizados. El aspecto gráfico, los colores llamativos, las imágenes vistosas, fueron aspectos destinados a imprimirse imbo-



76. CASA DE MUÑECAS
Pisquillo. Algodón, lana y fibra vegetal. Técnica del tapiz para los rostros. Las prendas de vestir han sido tejidas exclusivamente para las seis figuras. Casa decorada con diseño de damero en tres tonos formando un mosaico. Colores marrón, rojo, blanco, amarillo y crema.
25 x 45 x 26 cms.

rrablemente en la mente del observador, ya fuera durante actividades cotidianas, ceremoniales o funerarias. Era aun más eficaz ese impacto, cuanto las imágenes se veían repetidas constantemente en una misma superficie.

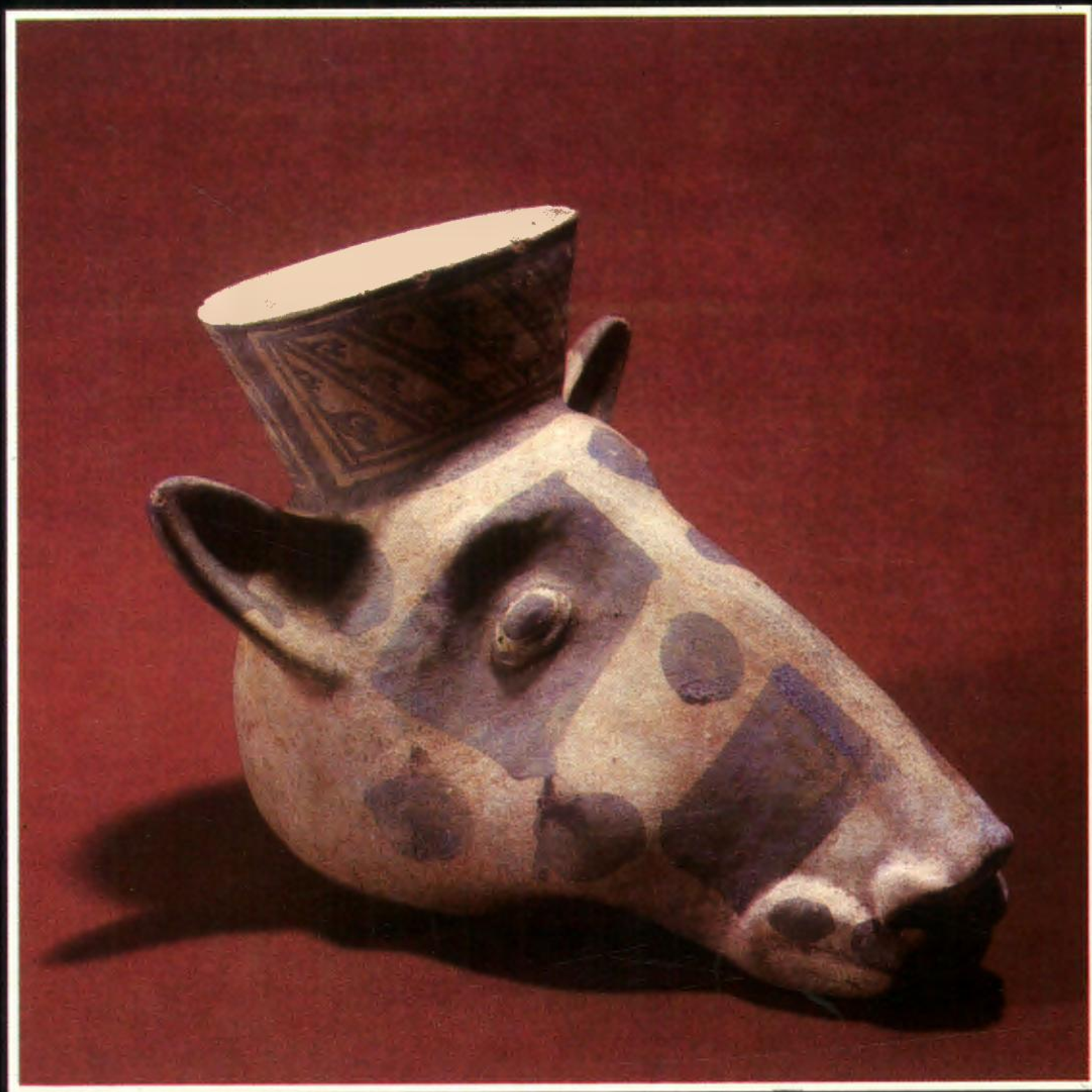
Es igualmente probable que el tejedor, por cuenta propia, haya deseado volver a aquellos motivos y símbolos hacia los cuales sentía una profunda y auténtica reverencia, y que eran elementos omnipresentes en su diario quehacer. En realidad no se sabe hasta qué punto el artista de Chancay haya trabajado por propia iniciativa o hasta qué extremos su obra haya sido dirigida por autoridades estatales.

Cualesquiera haya sido la inspiración creativa de la textilería Chancay, su mensaje estético es inequívoco. ¿Sería acaso, porque de todos los tejidos del antiguo Perú, los de Chancay se aproximan increíblemente a los que hemos llegado a identificar en el siglo XX como el "arte moderno"...? ¿Será por eso que aquellos símbolos y diseños tan enigmáticos frecuentemente parecen establecer con nosotros un diálogo íntimo? Es verdad que el artista de Chancay llegó a crear imágenes que nos parecen surrealistas, expresionistas y "Naif" por un camino espontáneo y diferente al del artista contemporáneo. El arte de Chancay ilustró aquella temática cotidiana con la ingenuidad y frescura que la visión y creencias del tejedor inspiraban. Tal vez debido a esta pureza estilística la textilería de Chancay se ha convertido en una importante y no menos significativa contribución al arte del mundo.

James W. Reid

ANIMALES

77. VASIJA
Influencia Huari. Cerámica moldeada bicolor. Decoración geométrica. Representación realista de la cabeza de un auquénido. Boca acampanulada.
20 x 27 cms.





78. PAÑO

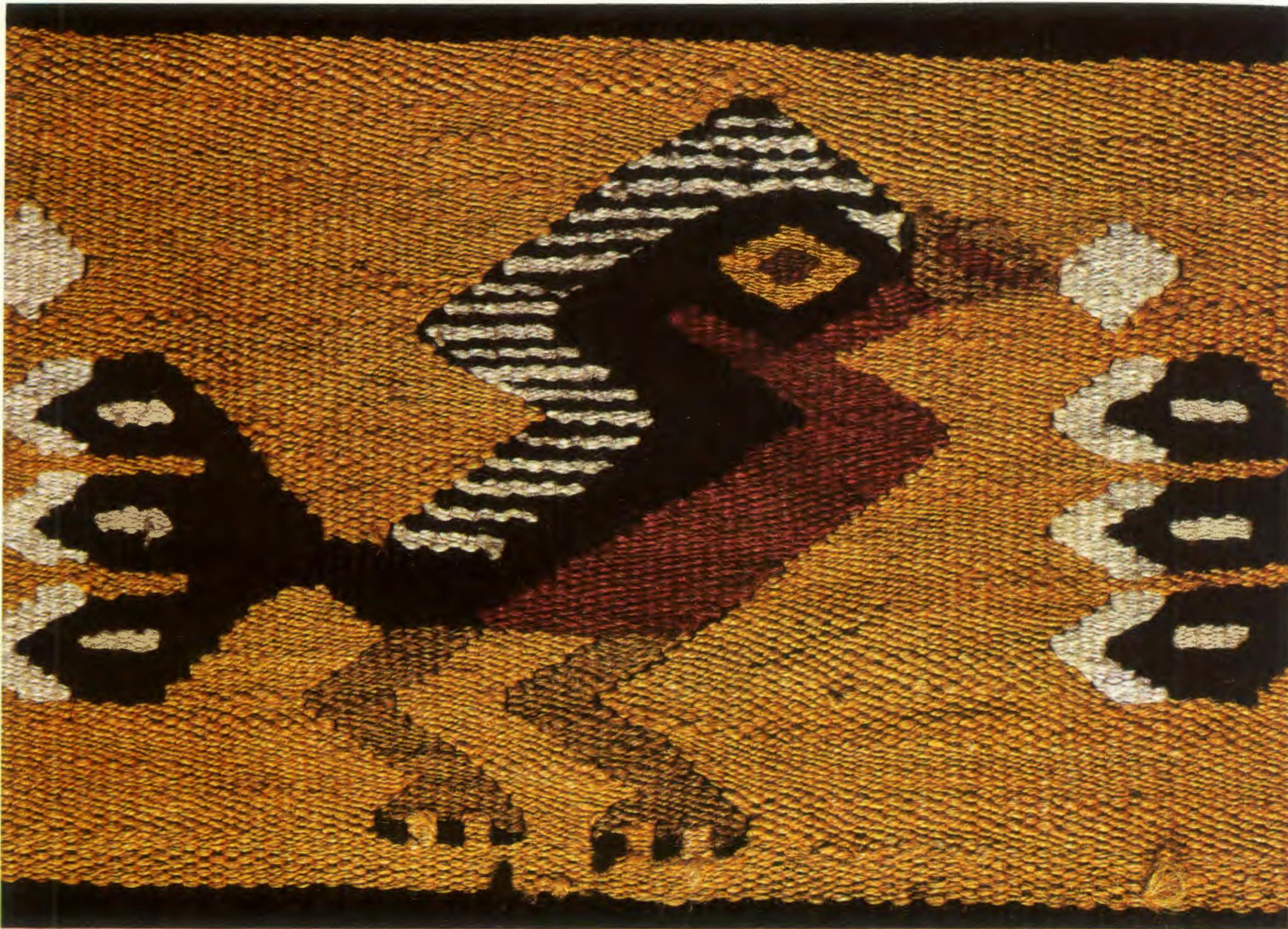
Algodón y lana. Técnica de tapiz y kelim. Fondo marrón. Colores marrón claro, beige, blanco, celeste y rosado. Franjas horizontales decoradas con diseño zoomorfo. Langostas y camarones intercalados con pequeñas aves de colores alternos. Bandas con rayas estilizadas y flecos.
78 x 46 cms.

79. PORMENOR

Figura zoomorfa representando un camarón trabajado con la técnica de tapiz y kelim en base a diseño geométrico.



80. PORMENOR
Figura zoomorfa, representando un ave, dentro de la decoración de la banda del fragmento del poncho de la página opuesta. Colores ocre, rojo, oro, blanco y negro.

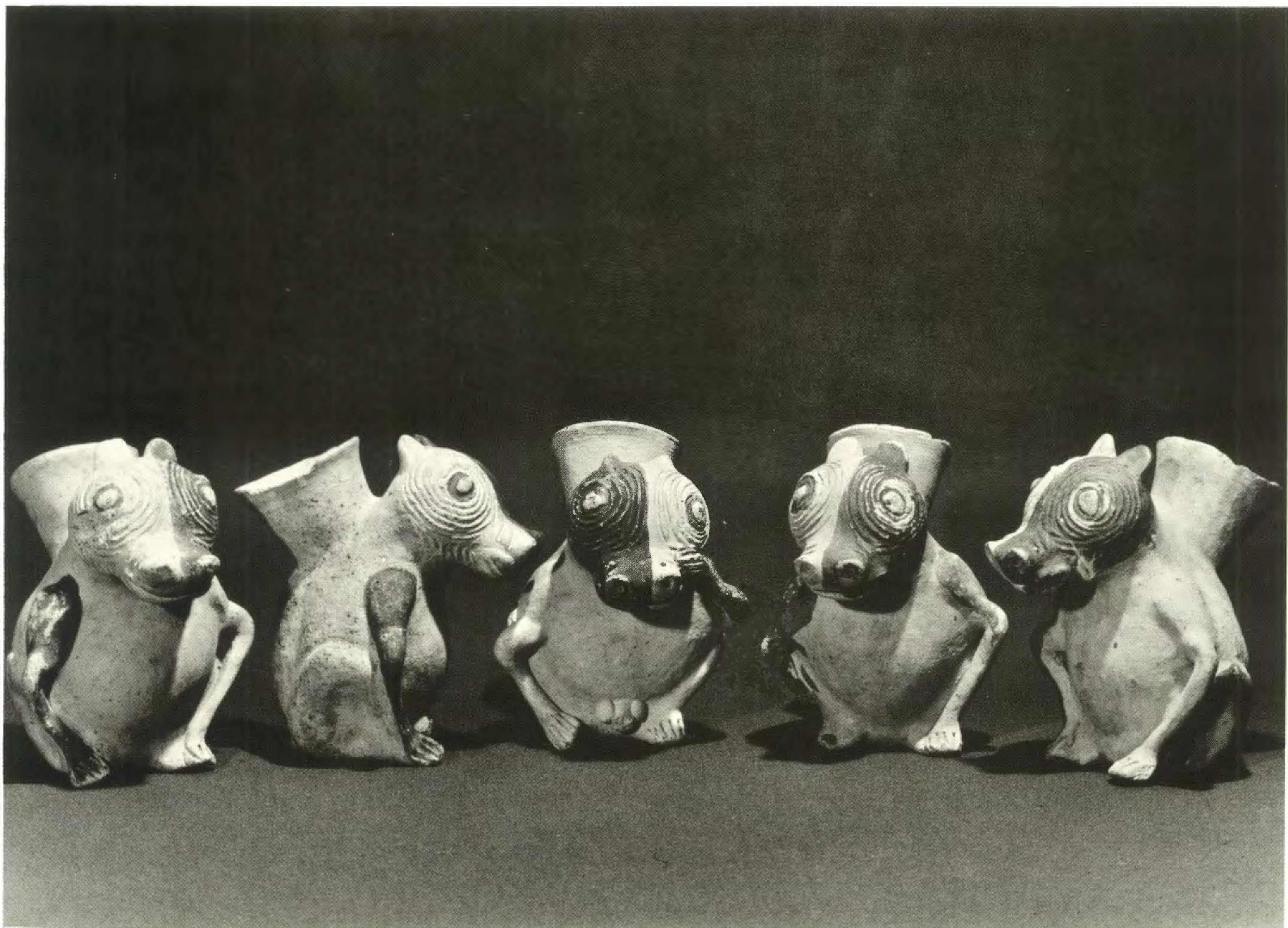


81. FRAGMENTO DE UN PONCHO
Algodón y lana. Técnica de tapiz y kelim. Decoración de franjas formando diagonales con decorado escalonado y volutas. Orla decorada con diseño de aves estilizadas y fleco. Colores blanco, rojo, ocre, marrón, oro, rosa y negro. 80 x 67 cms.



82. VASIJA
Cerámica moldeada e incisa. Engobe crema. "Negro sobre Blanco". Representación de un perro chino mostrando sus pequeños dientes. 38 x 20 cms.



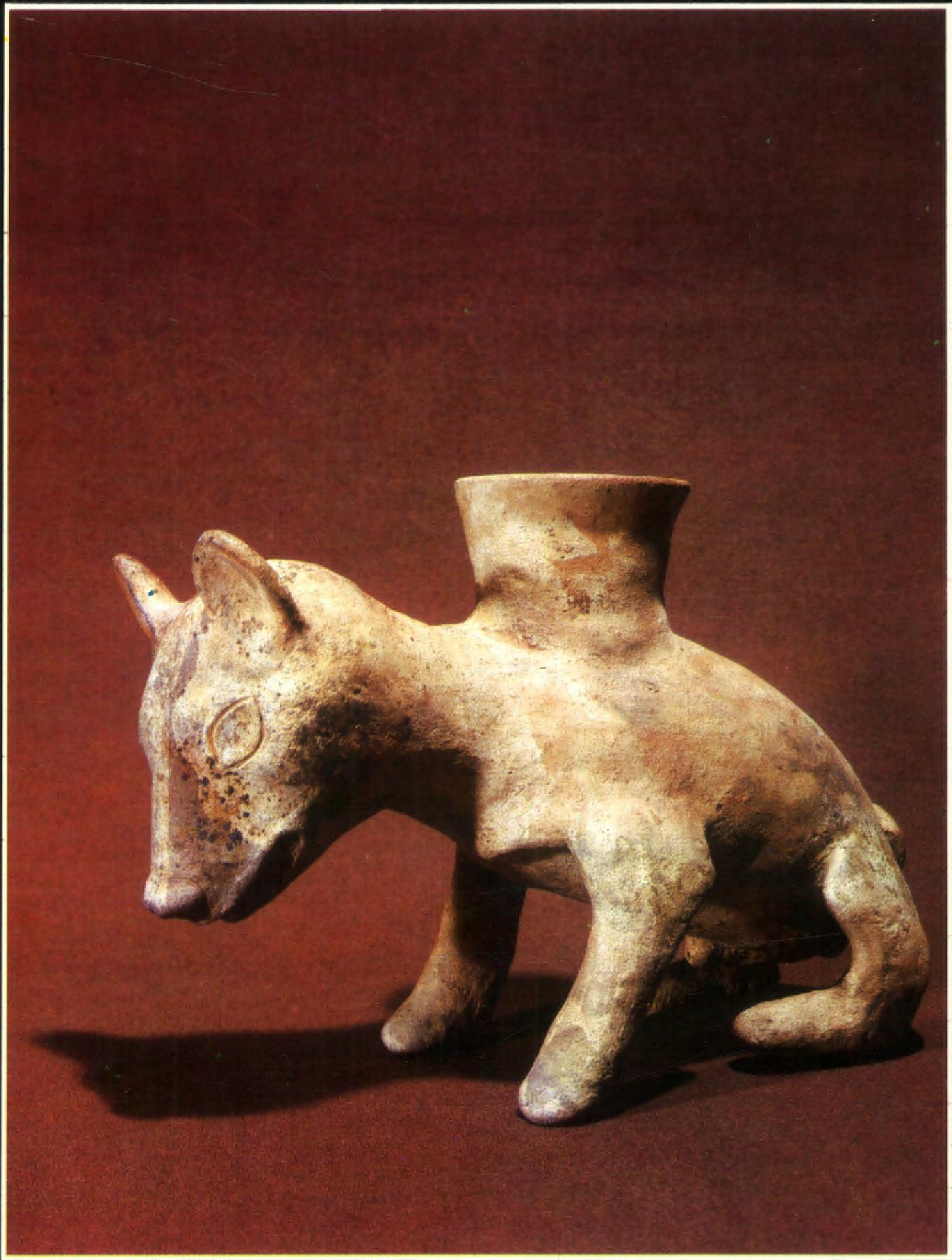


83. VASIJAS ESCULTORICAS
Cerámica moldeada, relieve y pintura. "Negro sobre Blanco". Representación de un perro chino. Este grupo de figuras da idea de la cantidad de piezas casi idénticas entre sí debido al uso de moldes completos o parciales. 16.5 12.5 cms.

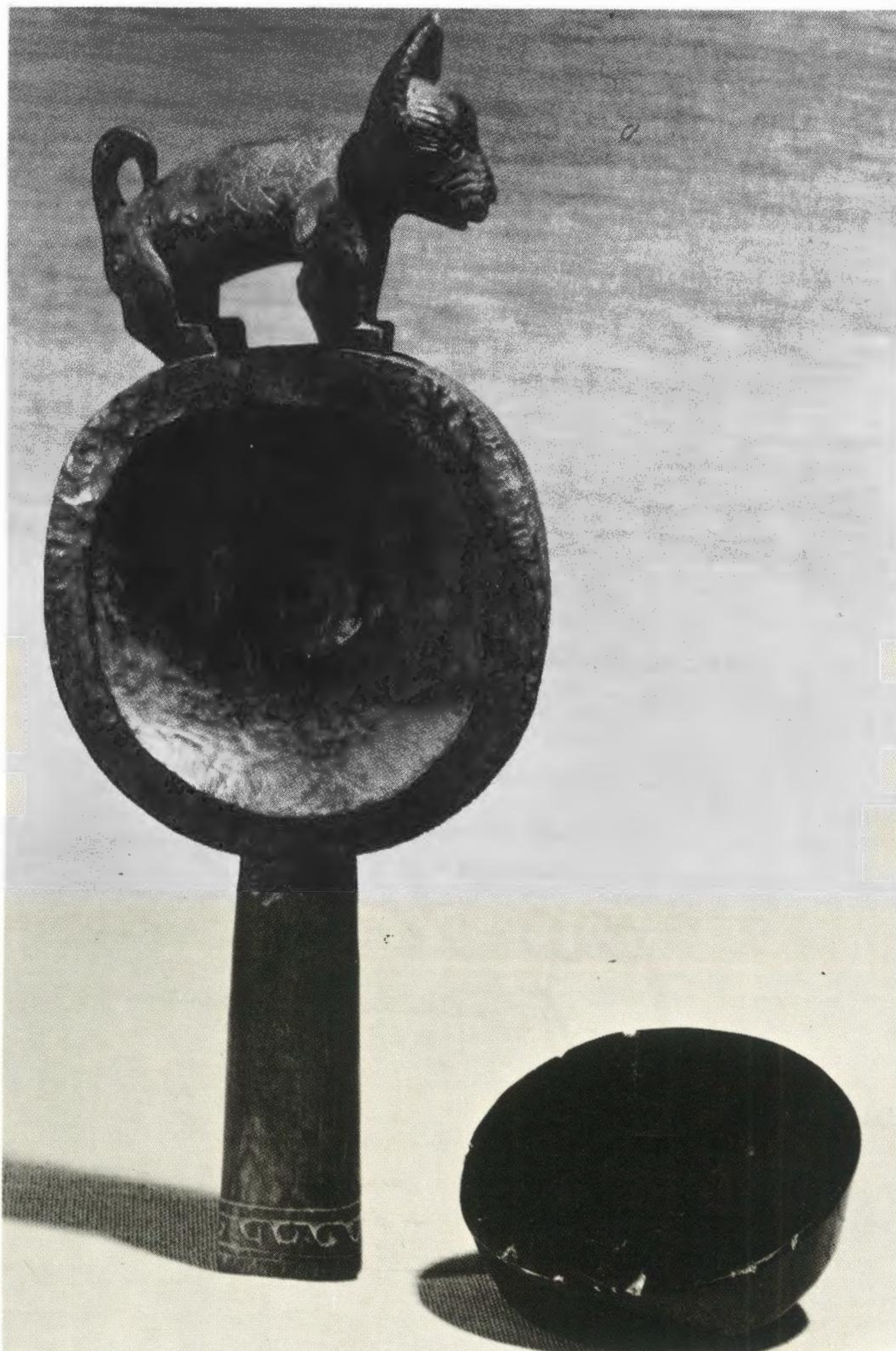
84. VASIJA
Cerámica moldeada. Engobe crema con pintura negra. Perro chino echado con la boca de la vasija de forma acampanulada dispuesta sobre el lomo.
9 x 16 cms.



85. VASIJA
Cerámica moldeada e incisa. Engobe crema. Perro sentado con ojos incisos. Boca de la vasija acampanulada.
18.5 x 26.5 cms.



86. MARCO Y MANGO DE ESPEJO
Madera tallada e incisa. Talla de un perro en la parte superior y dos aves con decoración geométrica en la cara posterior. En la parte cóncava del marco existe un desnivel en el cual se ponía el material que pegaba la pieza que hacía de espejo.
28.5 x 11.5 cms.

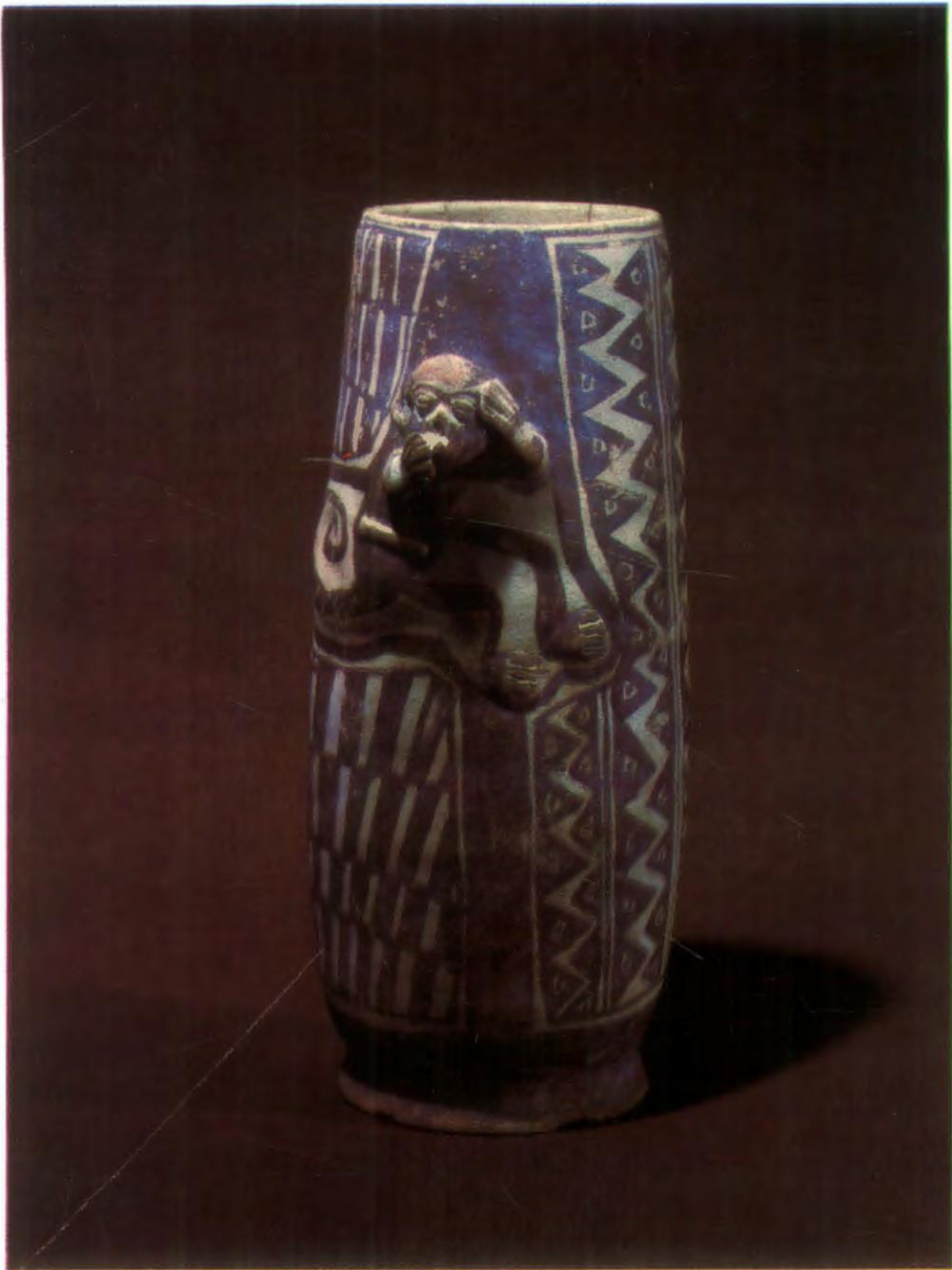
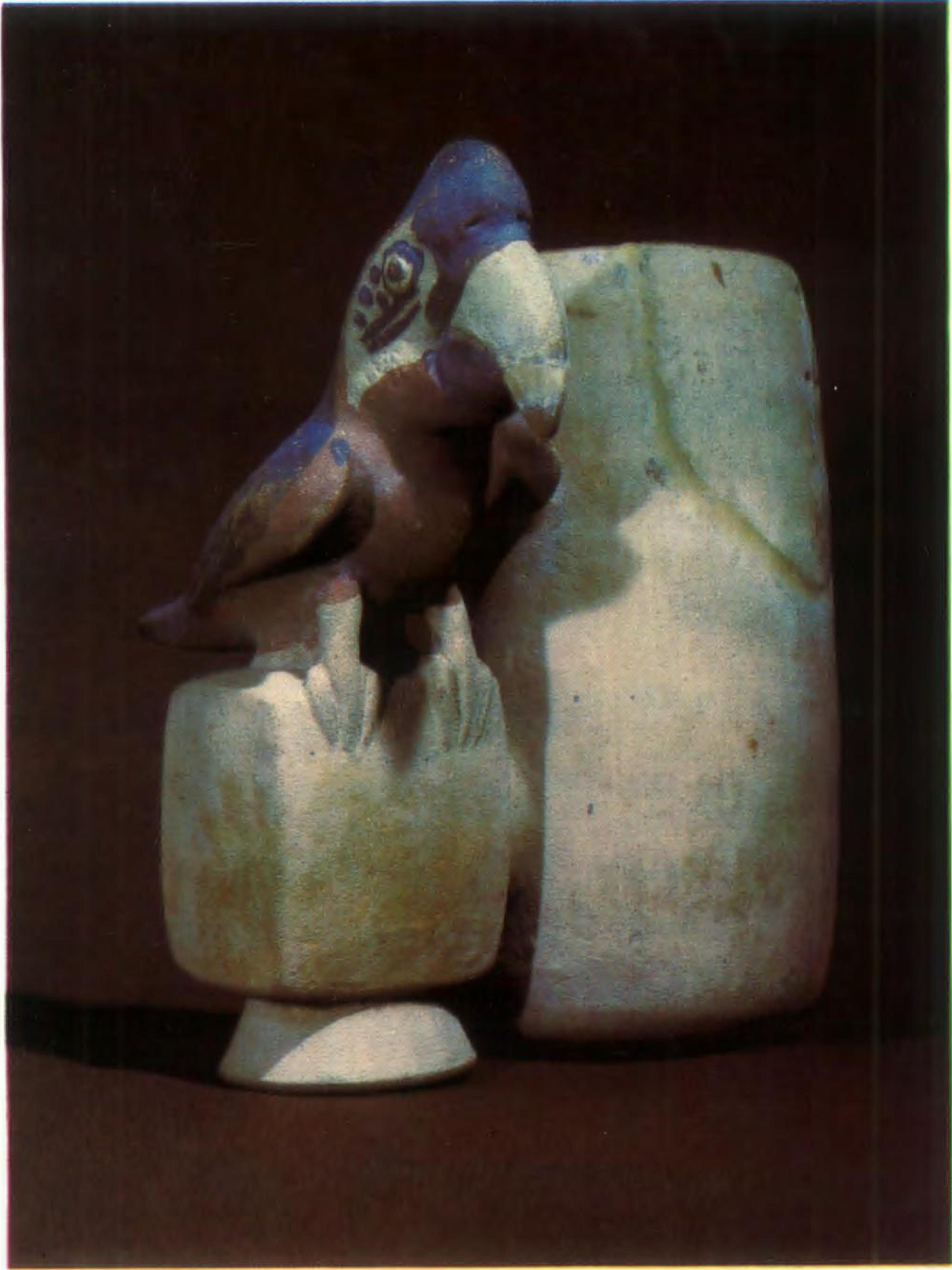
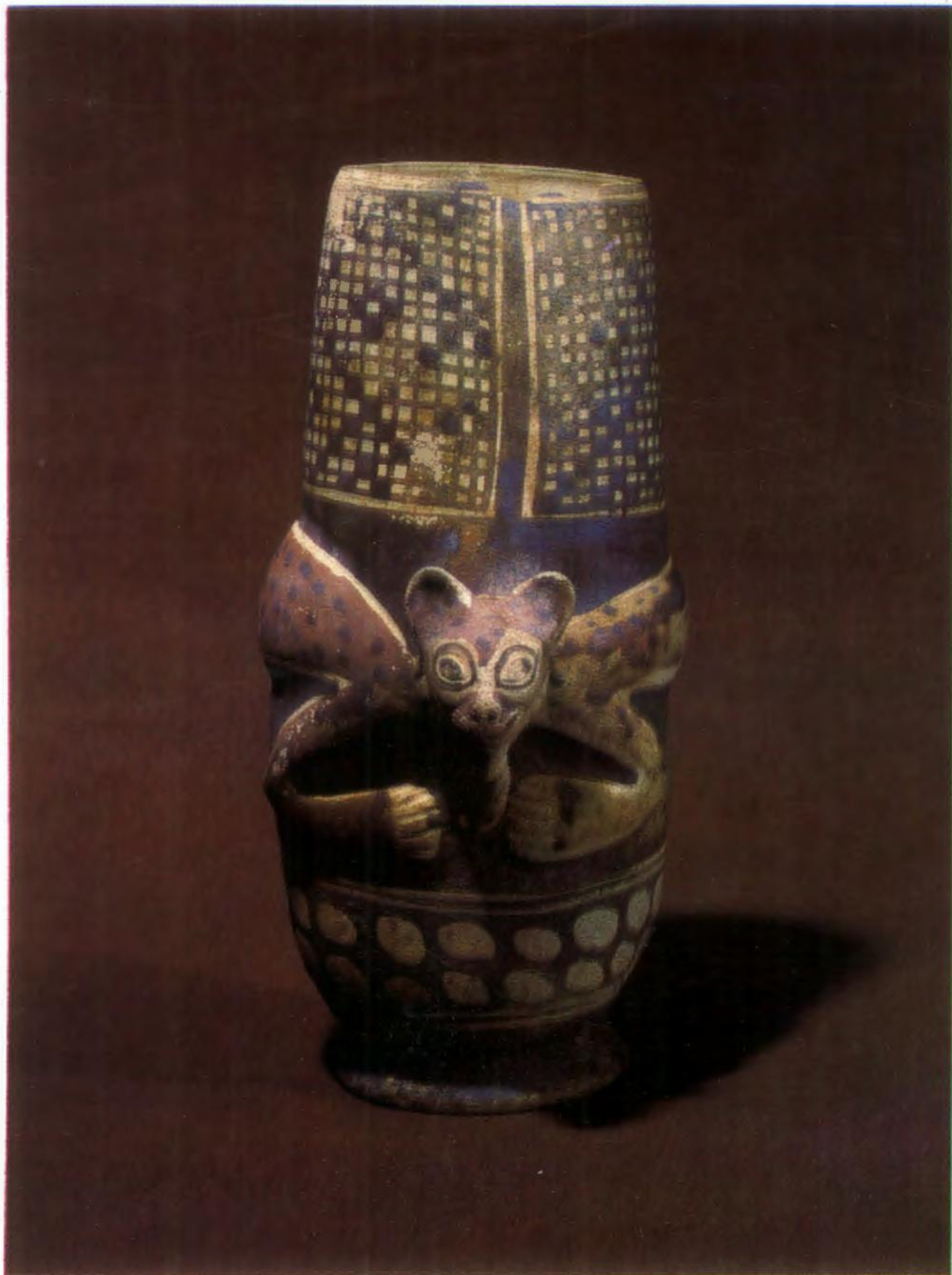
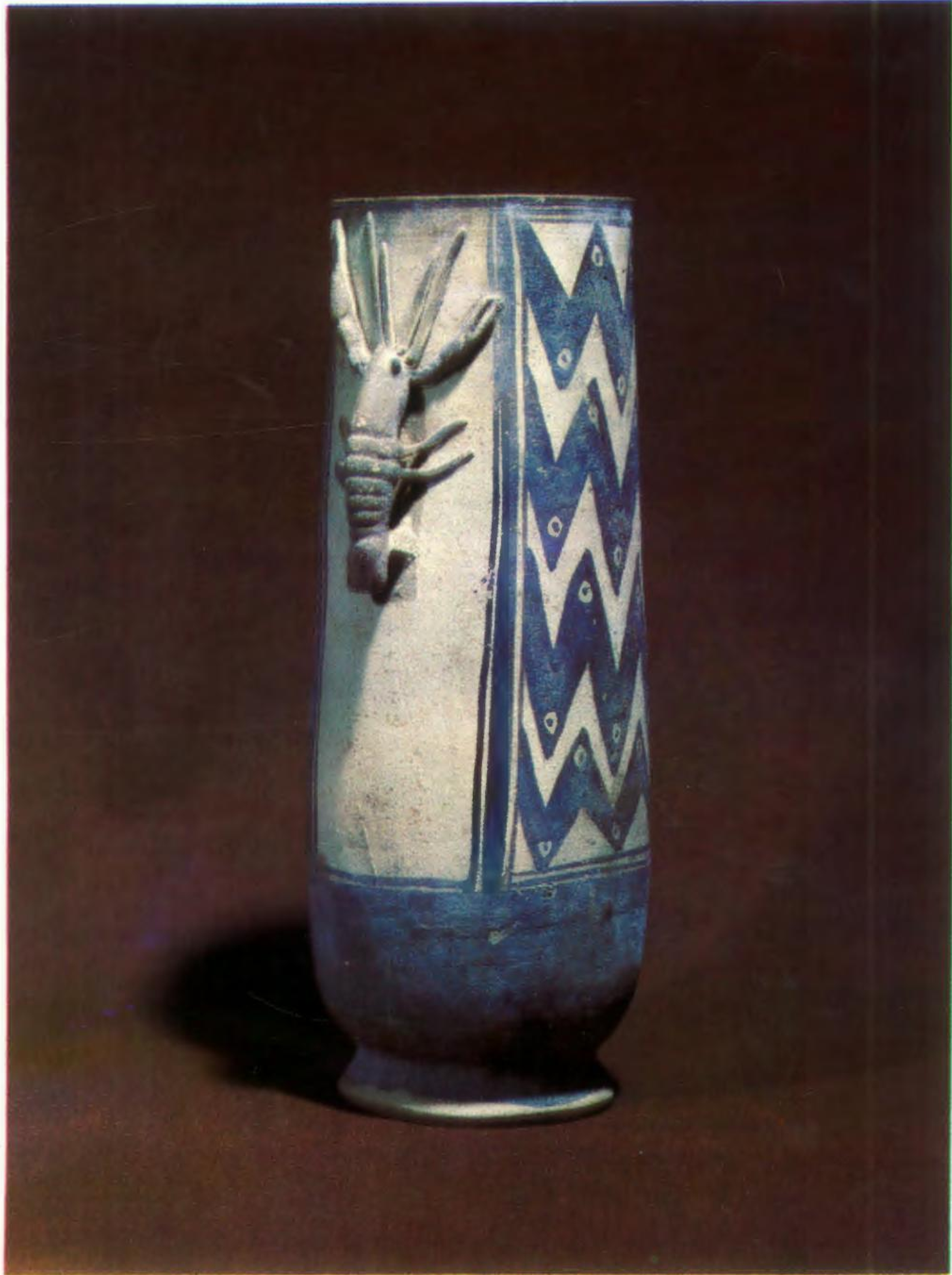


87. VASIJA
Cerámica moldeada y relieves. "Negro sobre Blanco". Decoración geométrica en vertical representando vermes. Mono con cabeza hecha en molde y cuerpo modelado a mano.
28 x 15 cms.

88. VASIJA SILBADORA
Cerámica escultórica moldeada. Ocre rojizo sobre engobe crema. Doble cuerpo vaso comunicante. Figura de un loro superpuesto sobre uno de los cuerpos.
20 x 21 cms.

89. VASIJA
Cerámica moldeada. "Negro sobre Blanco". Cuerpo de la vasija dividido en tres campos horizontales. El superior y posterior con decoración geométrica; el central con un felino de cabeza moldeada rodeando la vasija.
26 x 16 cms.

90. VASIJA
Cerámica moldeada y relieve. "Negro sobre Blanco". Cuerpo dividido en cuatro franjas verticales; dos decoradas con peces estilizados y en una de las llanas un camarón moldeado y pintado. 28 x 10.5 cms.



91. MUESTRARIO
Algodón y lana. Técnicas: tapiz, kelim, "reps" con trama suplementarias y gasa. Colores rojo, rosado, amarillo, marrón, negro, blanco y celeste. Diseños antropomorfos, zoomorfos, ornitomorfos, fitomorfos y geométricos. 80 x 43 cms.

92. PORMENORES
Lana con técnica de tapiz y kelim. Dos diseños de aves en diferentes actitudes, unidades rectangulares que integran el muestrario.







93. PORMENOR DE MUESTRARIO
Lana. Técnica de tapiz. Dos aves en actitud de vuelo inscritas dentro de rectángulos. Colores marrón, oro y rojo con el diseño fileteado en negro.

94. CETRO FRAGMENTADO
Madera tallada. Decoración terminal de la parte superior con pequeño mono sentado rascándose, actitud muy característica de estos animales. 15 x 10 cms.

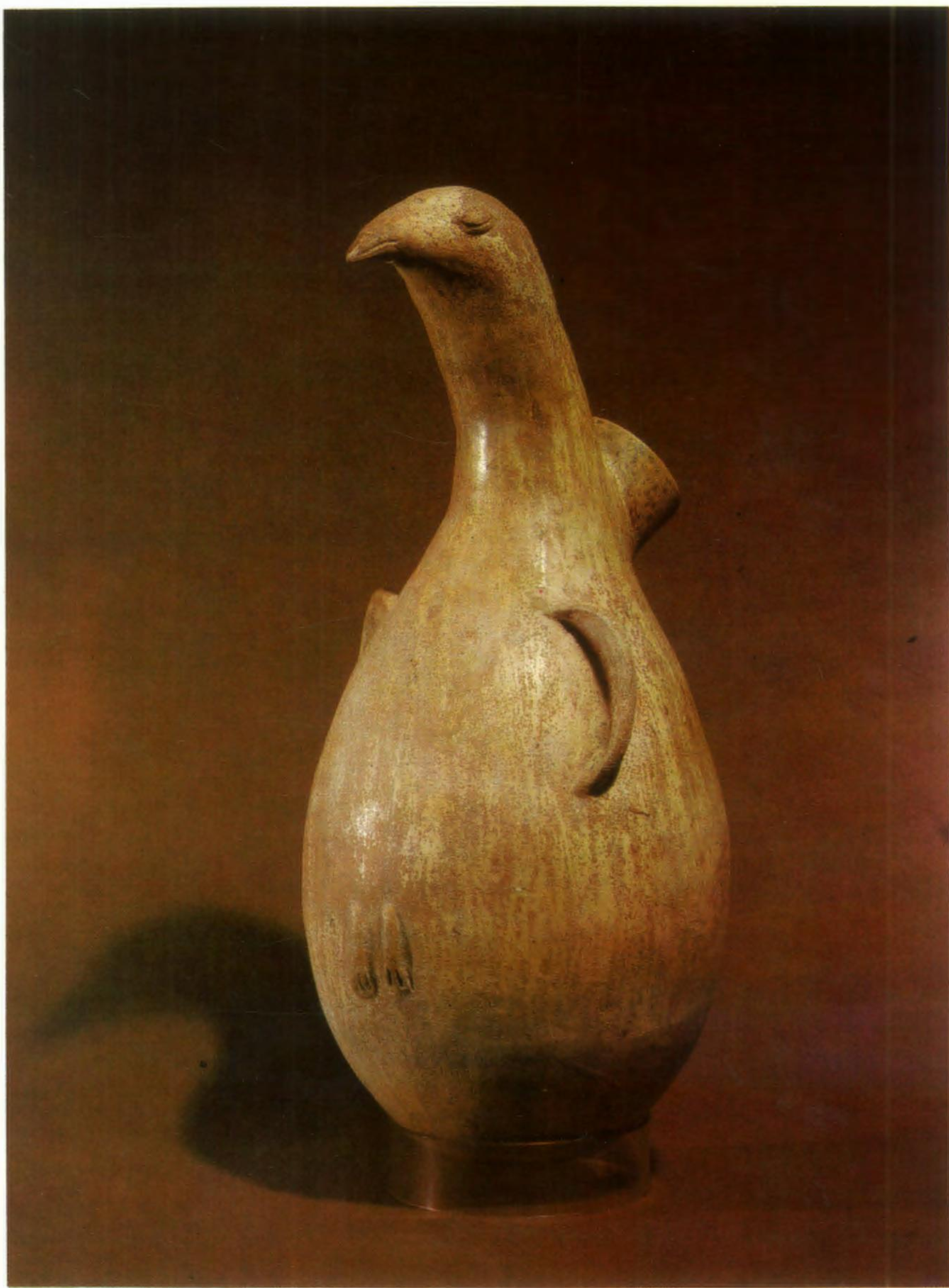
95. FRAGMENTO DE PAÑO
Algodón natural pintado. Pigmentos ocre rojizo, marrón, amarillo y sepia, Diseño de un pez de cuerpo ondulante unido a otro por la cabeza. Serpiente, camélido, aves de diseño geométrico y multitud de pequeños seres completan el puño.
88 x 58 cms.



96. PAÑO
Algodón natural pintado en marrón, ocre y crema. Campo dividido en cuadros alternos escalonados representando pequeños monos y aves de diseño geométrico.
43 x 71 cms.



97. VASIJA
Cerámica moldeada. Engobe blanco.
Representación de un ave marina pingüino (¿?) con orificio en la espalda para entrada y salida de los líquidos.
40 x 20.5 cms.



98. FRANJA
Pisquillo. Lana. Técnica de tapiz. Colores rojo, negro, amarillo y blanco. Franjas horizontales con pequeños seres estilizados alternando con otras franjas más angostas con decoración de volutas representando olas. Fleco simple.
40 x 118 cms.



99. BANDAS
Lana Técnica de tapiz. Colores amarilo, rojo, mostaza, blanco, rosa-lila y marrón. Decoración de loros y líneas horizontales. Los mismos colores son usados alternándolos en las dos bandas.
64 x 19 cms.





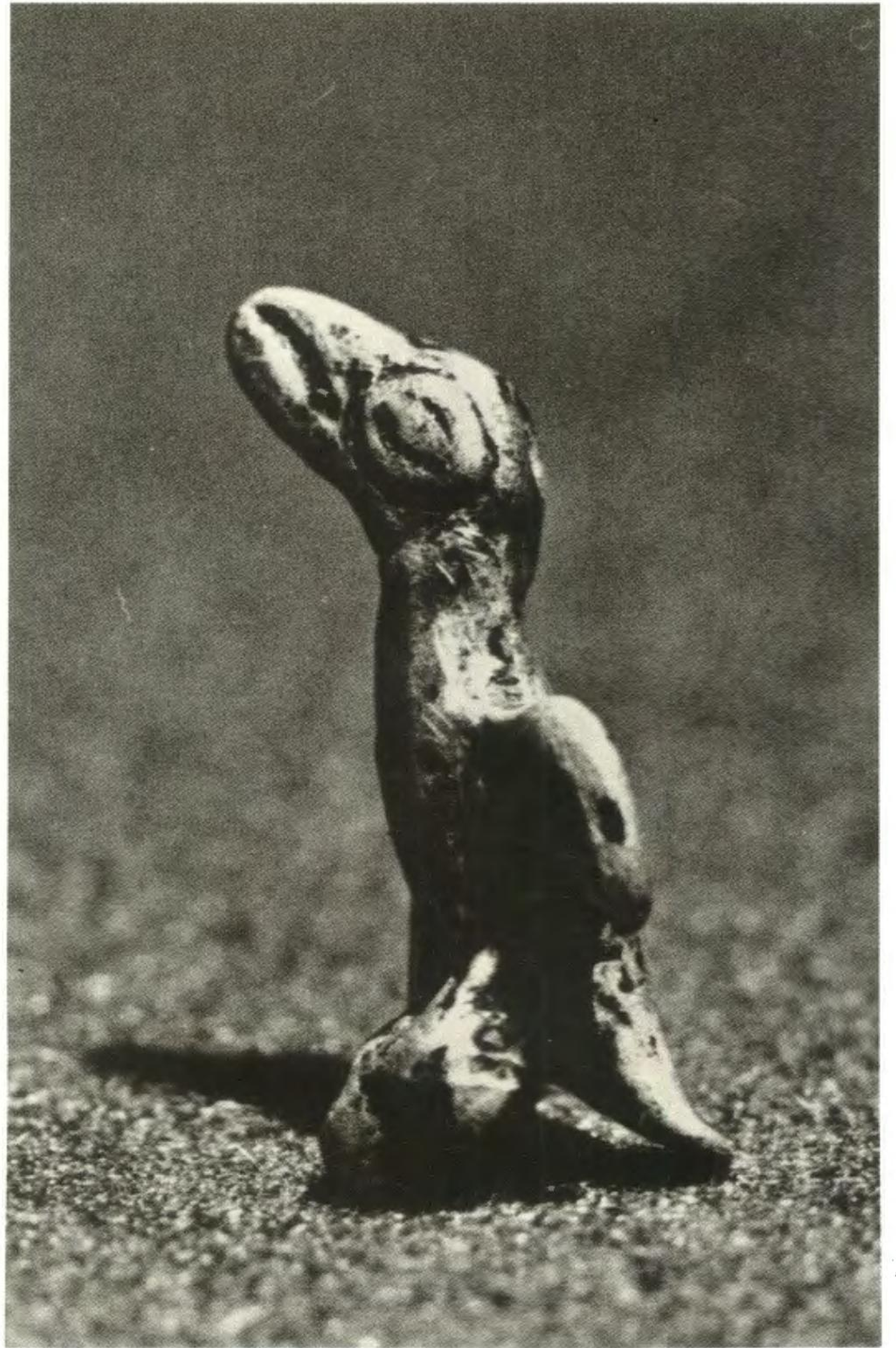
100. GASA
Lauri. Algodón. Tejido reticular bordado. Color blanco. Decoración de peces dentro de franjas dentadas.
96 x 88 cms.



101. TERMINAL DE REMO
Madera tallada e incisa. Círculo terminal con un pequeño auquénido. La pala se ensancha en la parte inferior para servir de timón direccional.
150 x 12 cms.

102. TERMINAL DE CETRO
Madera tallada e incisa. Decoración ornitomorfa, pequeño loro.
102 x 6 cms.







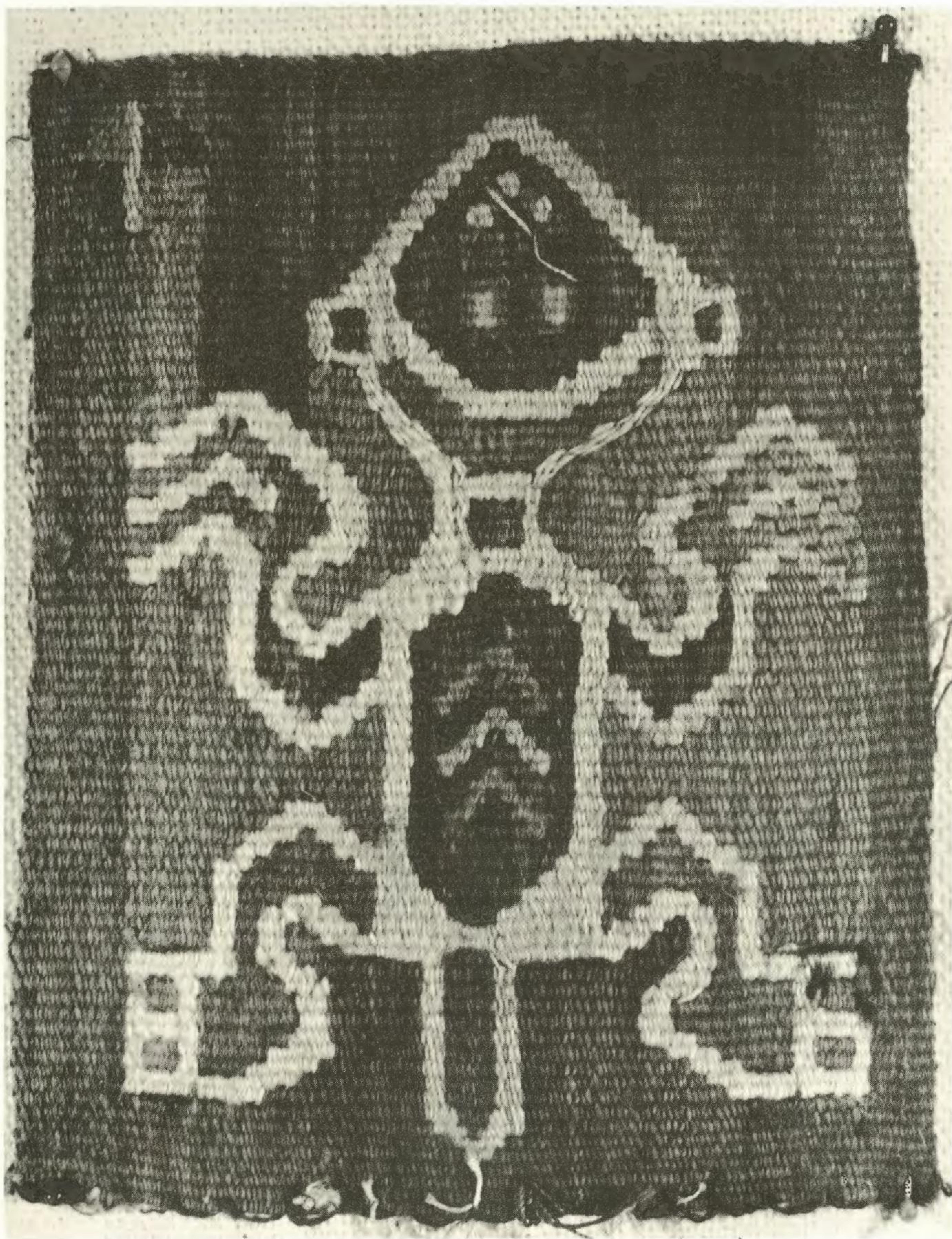
106. PAÑO
Algodón pintado, Pigmentos rojo, ocre, sepia y azul-negro. Dos paños unidos. Personaje central dentro de un círculo dentado rodeado de pez, rostros geométricos y círculos. Franja lateral con pequeños ciervos.
40 x 88 cms.



103. FIGURINA
Plata vaciada a la cera perdida. Miniatura. Representación de un venado de exagerada cornamenta.
4.5 x 2.5 cms.

104. FIGURINA
Plata vaciada con la técnica de la cera perdida. Miniatura. Representación de un ave marina, posible terminal de un alfiler. Por el proceso de la cera perdida se llegaron a obtener figuritas muy pequeñas de metal.
2.5 x 1/2 cms.

105. FIEL DE BALANZA
Husos calado e inciso. Decoración de aves y círculos embutidos.
1.7 x 10.5 cms.



107. FRAGMENTO DE MUESTRARIO
Lana. Técnica de tapiz. Diseño zoomorfo con las extremidades extendidas. Colores crema, marrón y celeste verdoso.
22 x 14 cms.

108. PAÑO
Algodón y lana. Técnica de tapiz y kelim. Colores rojo, rosado, negro, amarillo, morado y marrón. Decoración en forma de damero con líneas diagonales escalonadas y aves alternas. Banda posterior y fleco con decoración zoomorfa.
69.5 x 50.5 cms. Fleco: 17 cms.

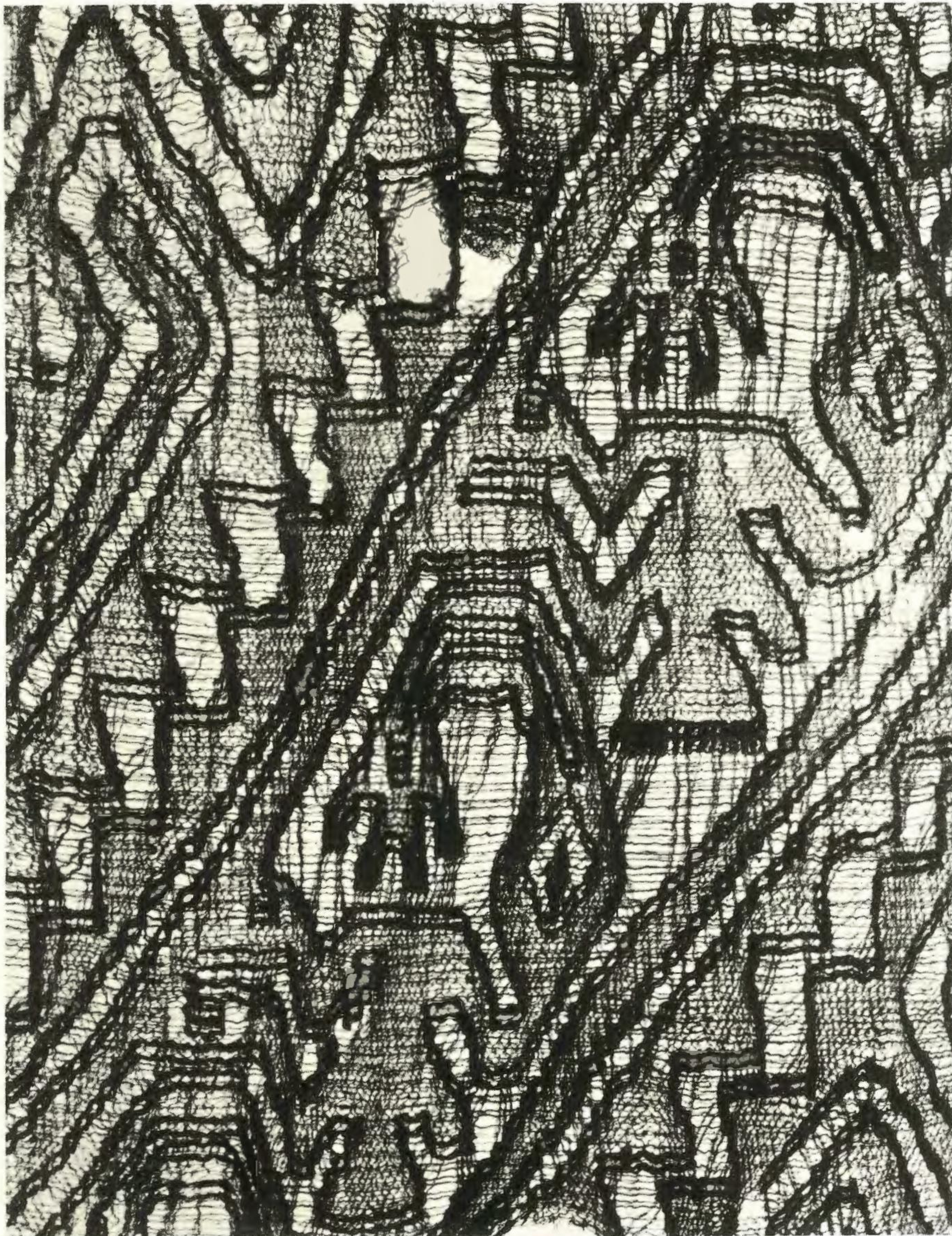


109. FRAGMENTO
Lauri. Lana y algodón. Figura estilizada de un crustáceo cuyas extremidades terminan en diseño zoo-antropomorfo. Banda con pequeñas aves. Colores rojo, negro y crema.
63 x 57.5 cms.





110. FRAGMENTO DE FRANJA
Lana. Técnica del tapiz. Decoración de pequeños seres marinos. Fleco terminal. Colores amarillo, oro, marrón, negro y blanco.



111. PORMENOR. GASA
Caqui. Algodón teñido en marrón. Decoración de aves y serpientes estilizadas dentro de líneas diagonales y rombos.
90 x 89 cms.

112. PAÑO
Lauri. Técnica de tapiz y kelim. Colores rojo, marrón, negro, blanco, ocre y morado. Representación de ave con gran tocado y monos estilizados. Franja con pequeños monos portando cetros y volutas.

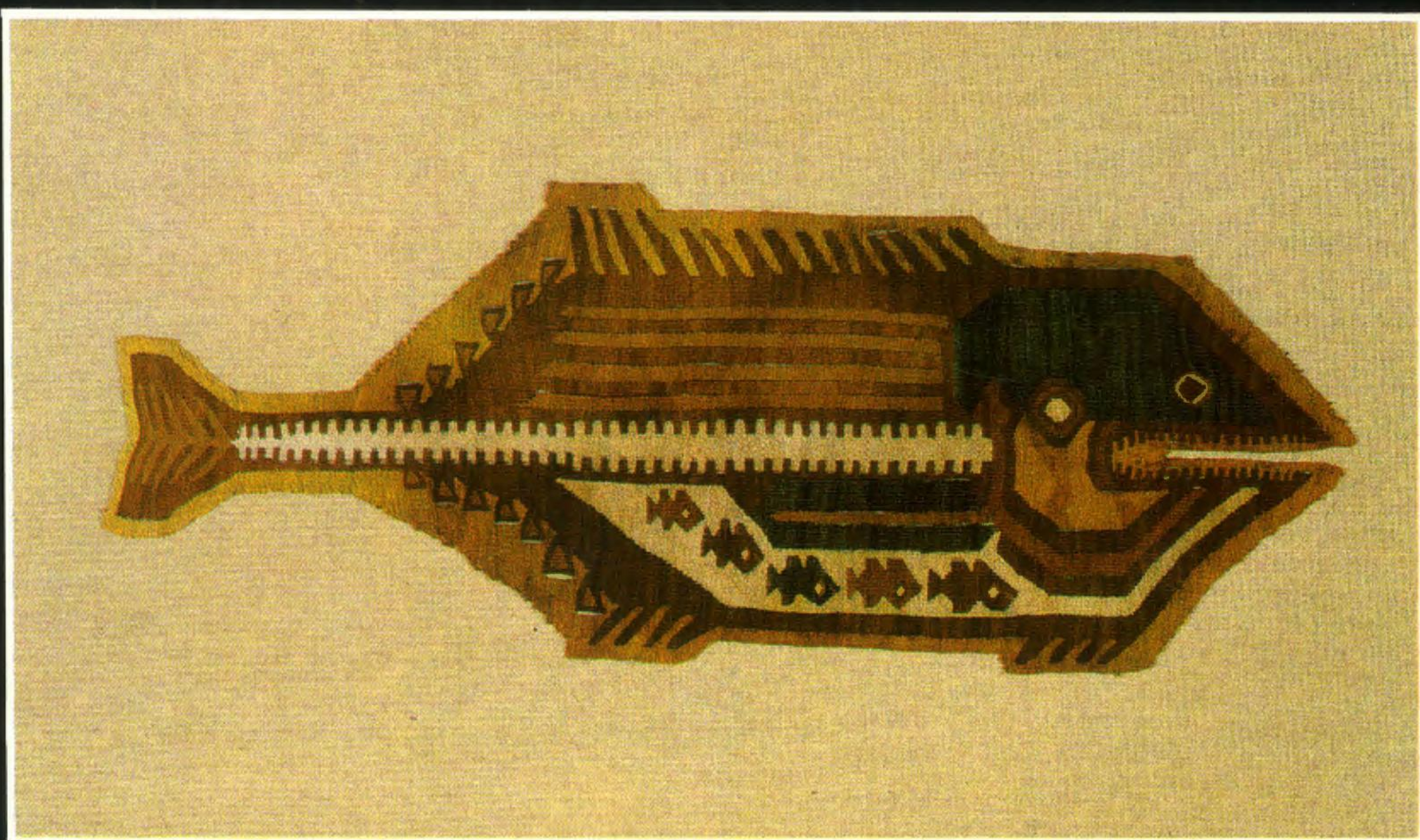




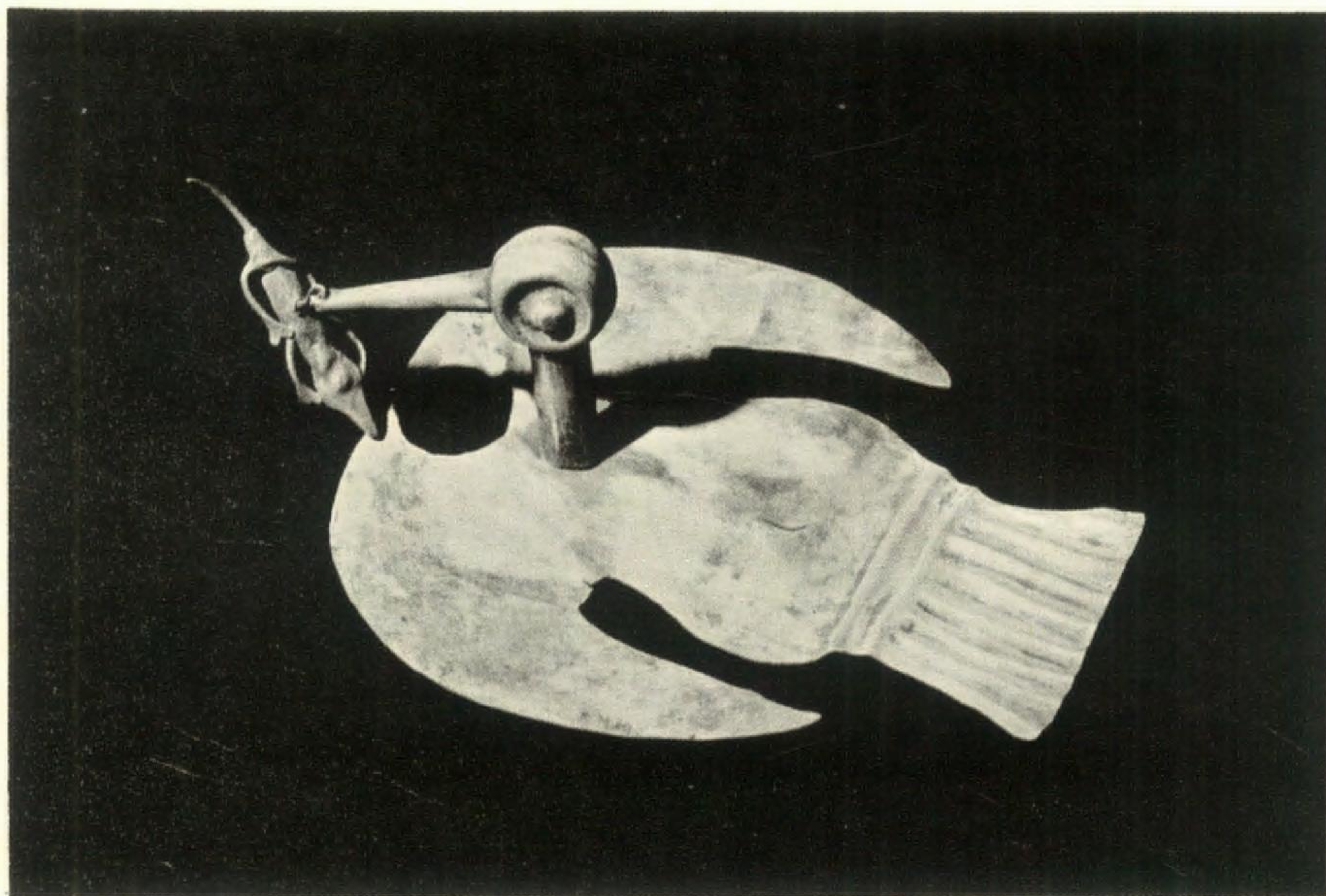
113. FIGURA ESCULTORICA
Madera tallada e incisa. Perro reclinado sobre una base rectangular en la cual se insinúa con una línea la posible tapa de una caja.
24 x 17.5 cms.

114. FRAGMENTO
Algodón y lana. Tapiz, técnica kelim. Pez estilizado en cuya parte central resalta claramente el espinazo. Cinco peces más pequeños inscritos en la parte inferior del pez.
15.5 x 48 cms.

115. FRAGMENTO DE FRANJA
Algodón y lana. Tapiz, técnica kelim. Colores blanco, marrón, oro, beige y rojo sobre base ocre. Pequeños peces en colores alternos.
8 x 10 cms.







116. OREJERA
Plancha de metal cortada, fundida e incisa. Representación de un ave con un roedor en el pico. Vástago móvil.
5 x 3 cms.

117. VASIJA
Cerámica moldeada y pintada. Decoración bícroma, base crema. Ave en posición de descanso. Boca de la vasija de forma acampanulada formando la cola.
25.5 x 26.5 cms.



120. VASIJA ESCULTORICA
Cerámica moldeada. Arcilla ocre rojizo. Representación de un sapo cuyo vientre lo forma la parte cóncava de la vasija. Vertedera de forma acampanulada sobre el lomo.
20 x 28 cms.



118. TERMINAL DE AGUJA
Madera tallada e incisa. Picaflor posado sobre un pequeño disco.
22 x 2 cms.

119. TERMINAL DE AGUJA
Madera tallada e incisa. Personaje sentado con un loro sobre su cabeza. Incompleto.
9 x 2 cms.

121. VASIJA ESCULTORICA
Plata batida, moldeada e incisa. Ciervo reclinado con boca de recipiente en el lomo. 12.5 cms. de alto.

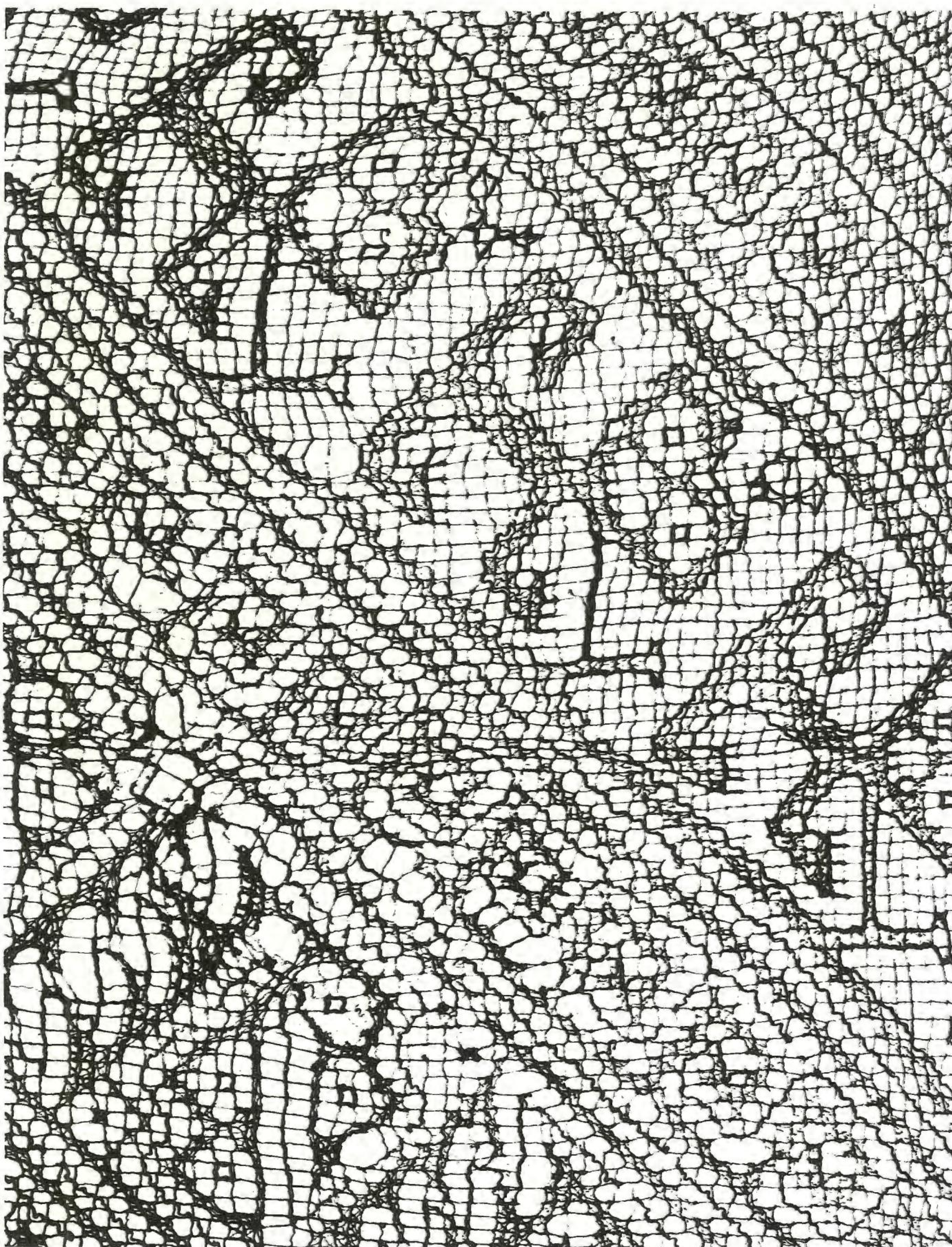






122. FIGURA ESCULTORICA
Cerámica moldeada. "Negro sobre Blanco". Pequeño perro. Cuerpo decorado con líneas y círculos concéntricos. Cabeza con relieve. 10 x 15 cms.

123. FIGURA ESCULTORICA
Cerámica moldeada "Negro sobre Blanco". Figura de un venado de cuerpo oblongo decorado con líneas y puntos. 12 x 15 cms.



124. GASA
Algodón. Técnica reticular y bordado con pata de grillo. Color azul. Diseño de monos, serpientes escalonadas y volutas inscritas dentro de línea en diagonal.
107 x 86 cms.

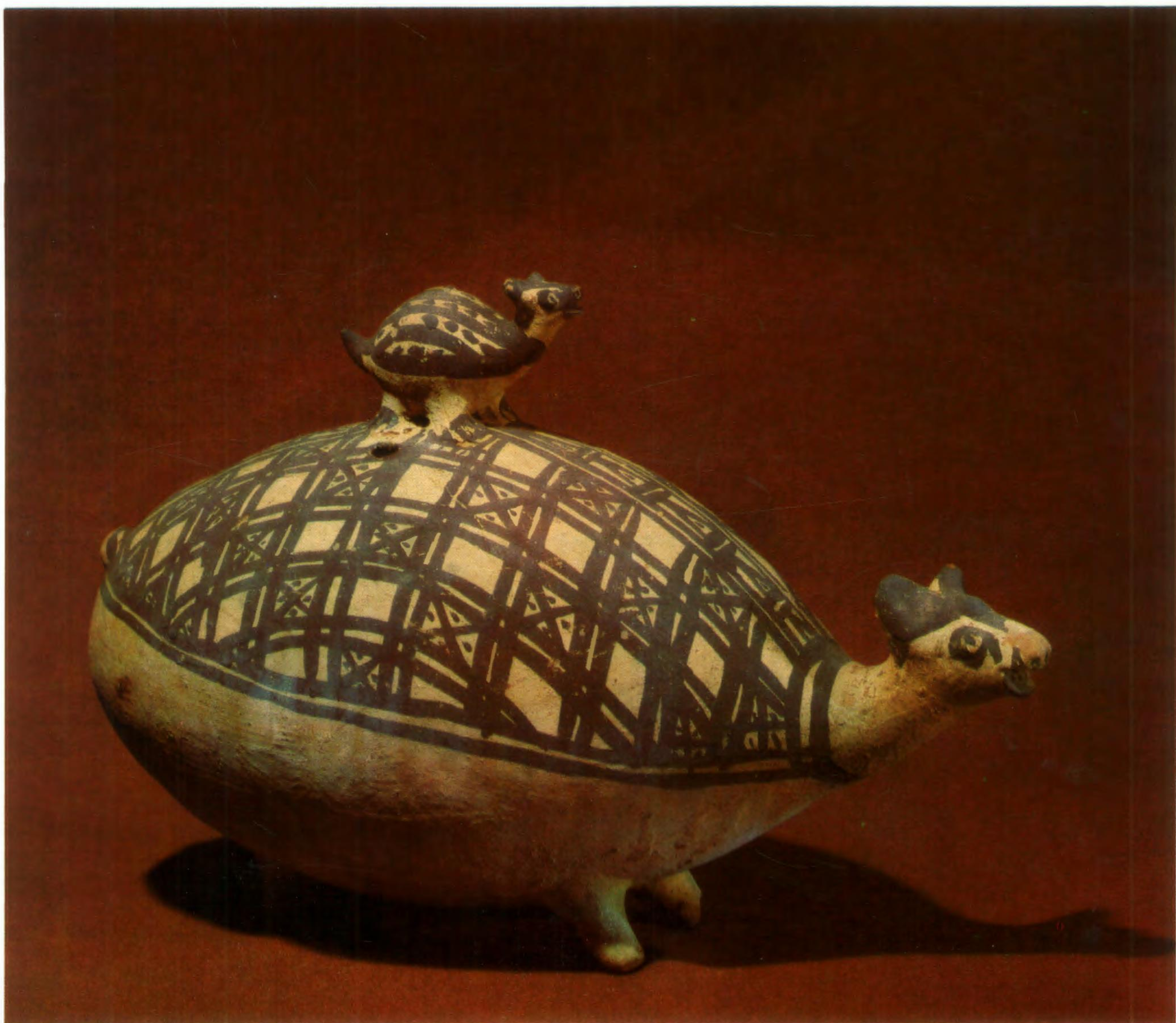
125. FRAGMENTO
Detalle. Algodón de trama abierta. Pigmentos ocre-naranja en varias tonalidades. Parte de un diseño antropomorfo, aves, peces, felino, otros motivos geométricos.
Fragmento: 42 x 54 cms.





126. DOBLE VASIJA
Cerámica moldeada con pintura blanca. Dos cuerpos en forma de frutos. Gollete silbador, asa y un loro sobre uno de los cuerpos.
25 x 15 cms.

127. FIGURA ESCULTORICA
Cerámica moldeada. "Negro sobre Blanco". Cuerpo decorado con líneas y puntos. Cabeza con relieves.
10 x 15 cms.

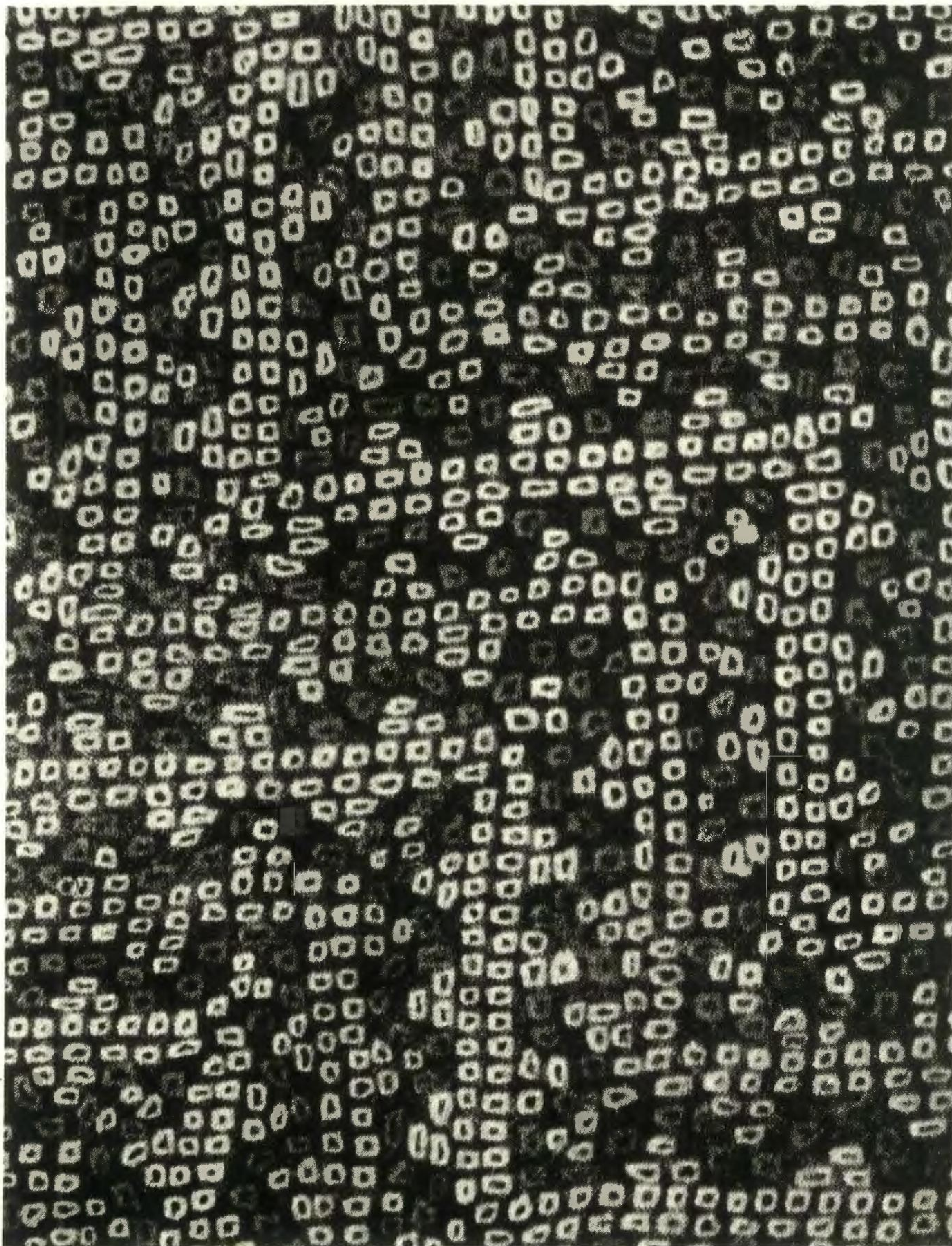


ABSTRACTOS

128. CANTARO
Cerámica moldeada. "Tricolor", blanco, negro y marrón rojizo. Decoración lineal. Asa lateral. Forma adquirida por falla en la cocción.
25 x 15.5 cms.



129. PAÑO
Lauri. Algodón teñido con la técnica del tie-dye (amarrado) en colores marrón claro y marrón oscuro sobre blanco. Representación geométrica escalonada.
84 x 61 cms.



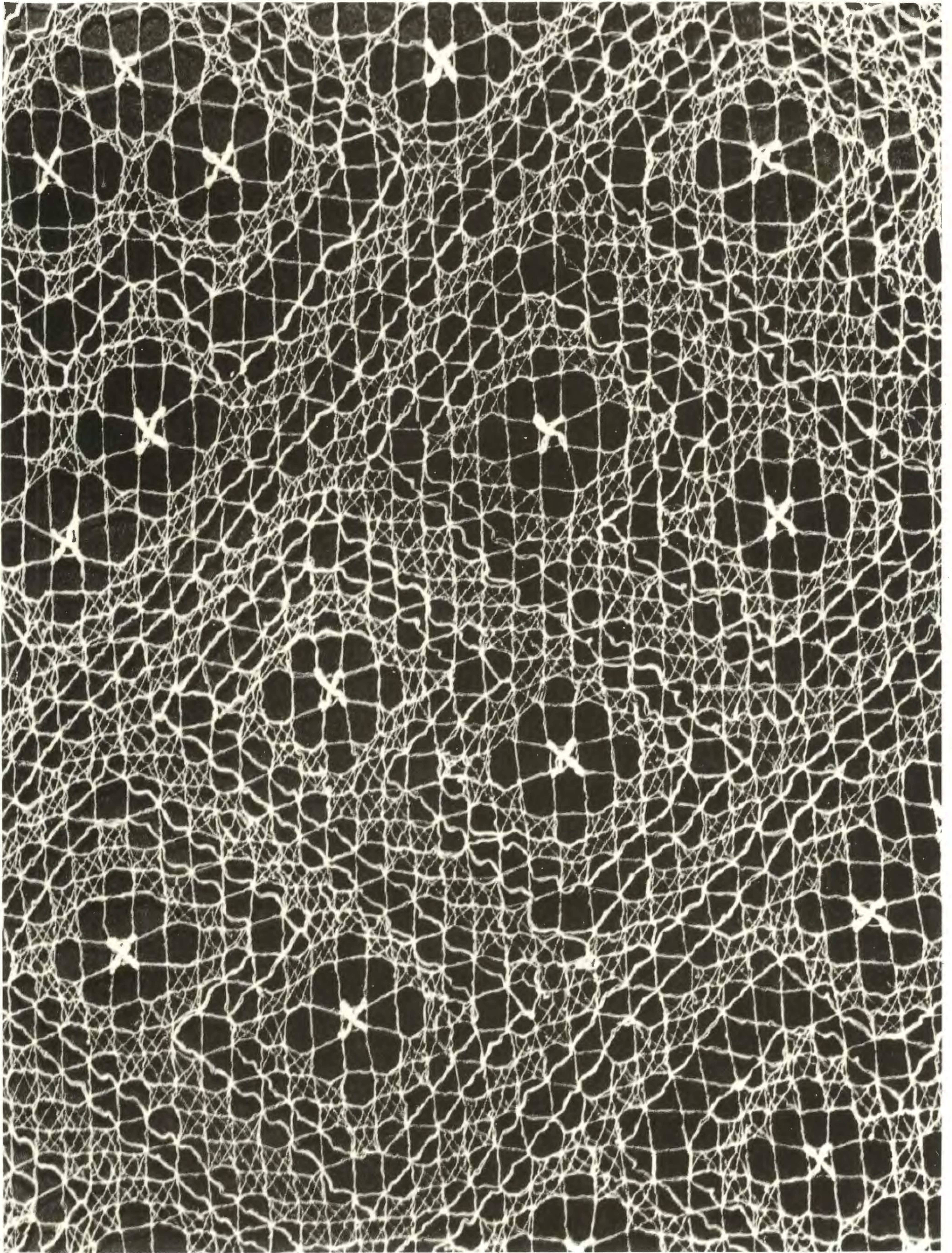
130. PORMENOR
Algodón y lana. Técnica de tapiz y kelim. Decoración geométrica en interlocking. Colores blanco, rojo, beige, marrón, oro, rosa y negro. El paño completo, pág. 105.

Pág. 146. 131. GASA
Pisquillo. Algodón natural. Tejido reticular y bordado. Diseño diagonal con representación de felinos estilizados y figuras geométricas.
90 x 80 cms.

Pág. 147. 132. VASIJA
Lauri. Cerámica moldeada. Forma globular, base cónica y asa-estribo con gollete. Engobe blanco. Representación de un fruto con pequeños monos moldeados en la base del gollete.
36 x 22 cms.

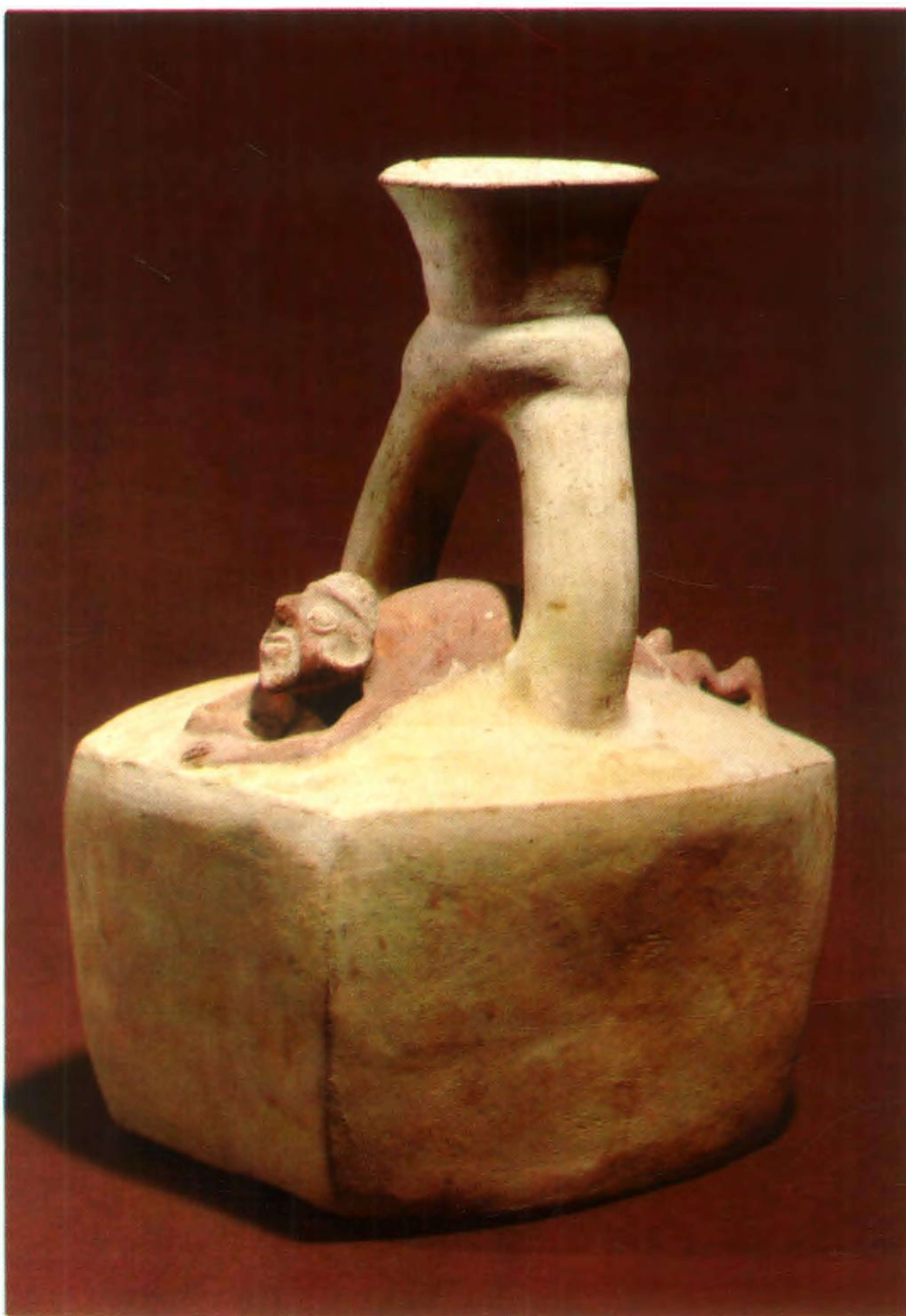
Pág. 148. 133. GASA
Pisquillo. Algodón blanco bordado y amarrado, dejando espacio abierto, formando con estas dos técnicas un decorado geométrico en forma de diamantes.
88 x 70 cms.











134. VASIJA
Lauri. Cerámica moldeada. Ocre-crema.
Forma cuadrangular con base plana, asa-estribo y gollete. Representación de un hombre de cúbito-ventral con dos líneas incisas formando el taparrabo.
31.5 x 23.5 x 18.5 cms.

135. VASIJAS
Cerámica moldeada y pintada. "Negro sobre Blanco". Decoración geométrica de círculos y aves estilizadas. Cabeza de felino en el cuerpo de la vasija y diminutos roedores moldeados en el cuello.
28 x 15 cms.



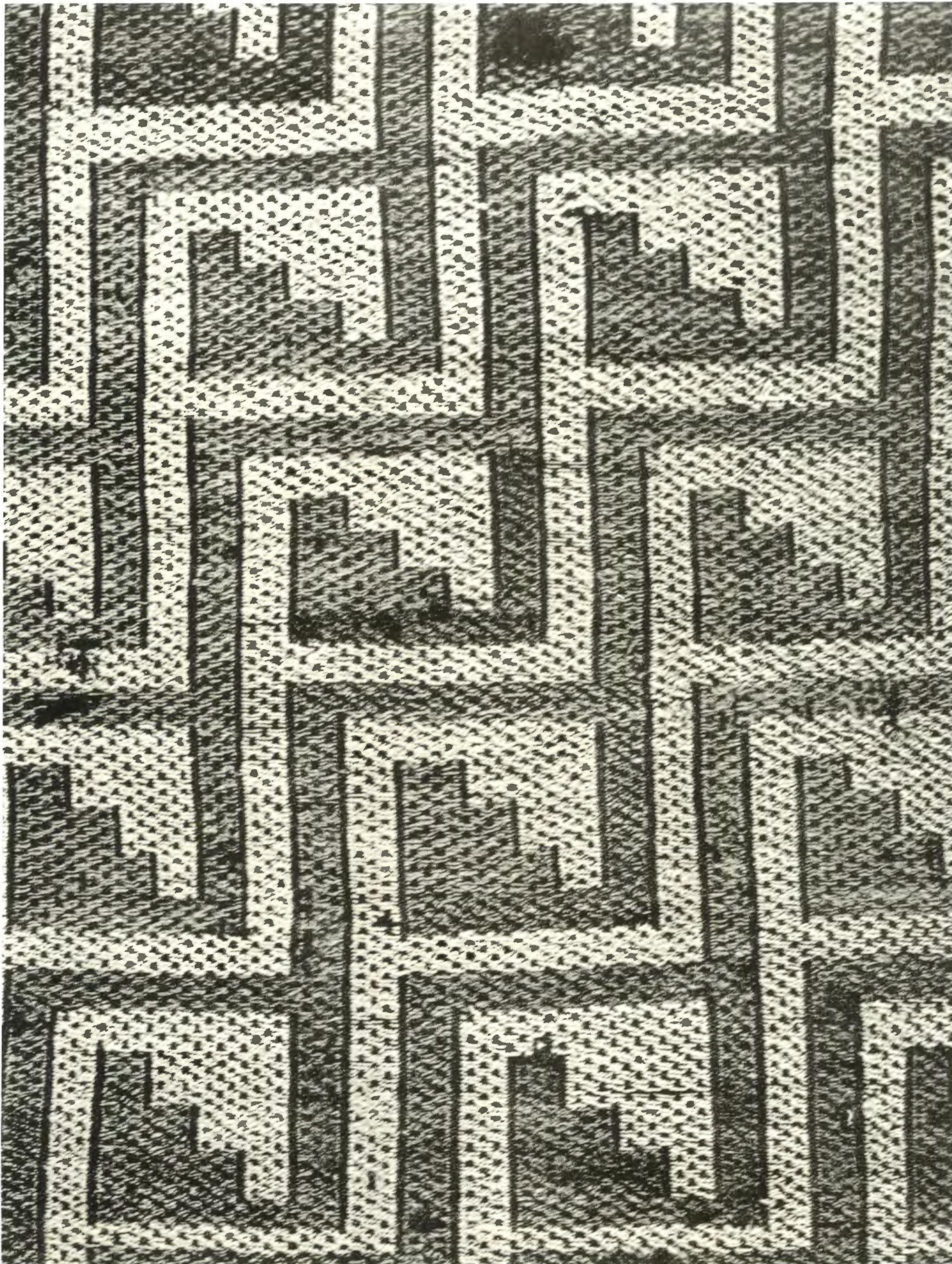
136. PAÑO
Lana. Técnica de tapiz. Colores rojo, amarillo, rosado, morado y marrón. Representación de un ciempiés estilizado repetido a través del diseño con pequeñas figuras complementarias.
42 x 23 cms.

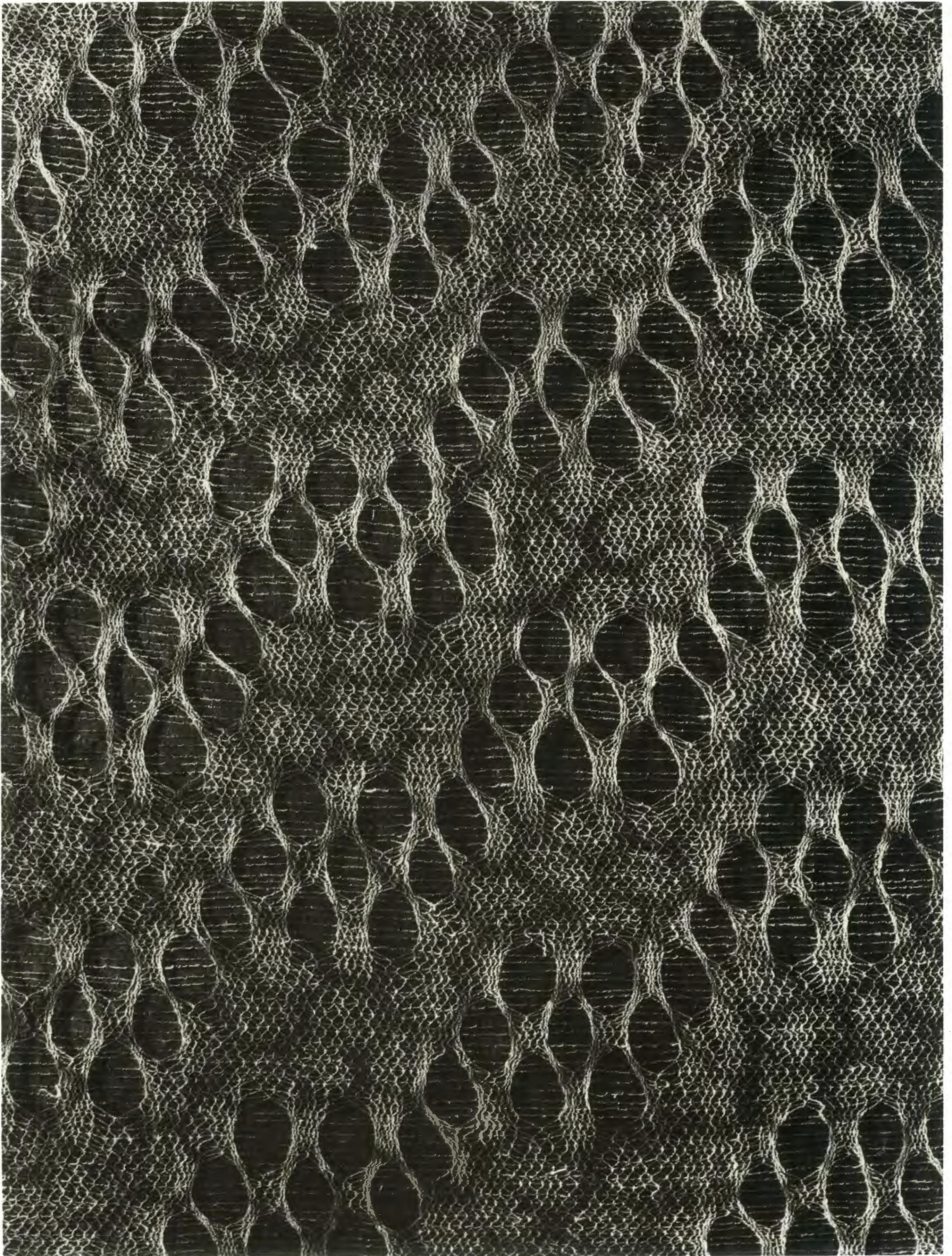





137. VASOS
Cerámica moldeada. Engobe blanco. Formas clásicas de la cerámica Chancay.
22 x 13 cms.; 38 x 9.5 cms.; 22 x 9 cms.; 29 x 19 cms.

138. PAÑO
Lana. Técnica de brocado. Figuras escalonadas en chevrón. Color rojo y amarillo.
66 x 25 cms.







139. GASA
Algodón teñido. Tejido reticular amarrado dejando espacios abiertos formando un diseño ondeado en diagonal. Color marrón.
95 x 80 cms.

140. VASOS
Cerámica moldeada. "Negro sobre Blanco". Diseño geométrico derivado de los patrones textiles. Rectángulos alternos y cuadros en forma de damero. Pequeñas asas y aves moldeadas en los campos llanos.
26 x 12 cms.; 18 x 12 cms.





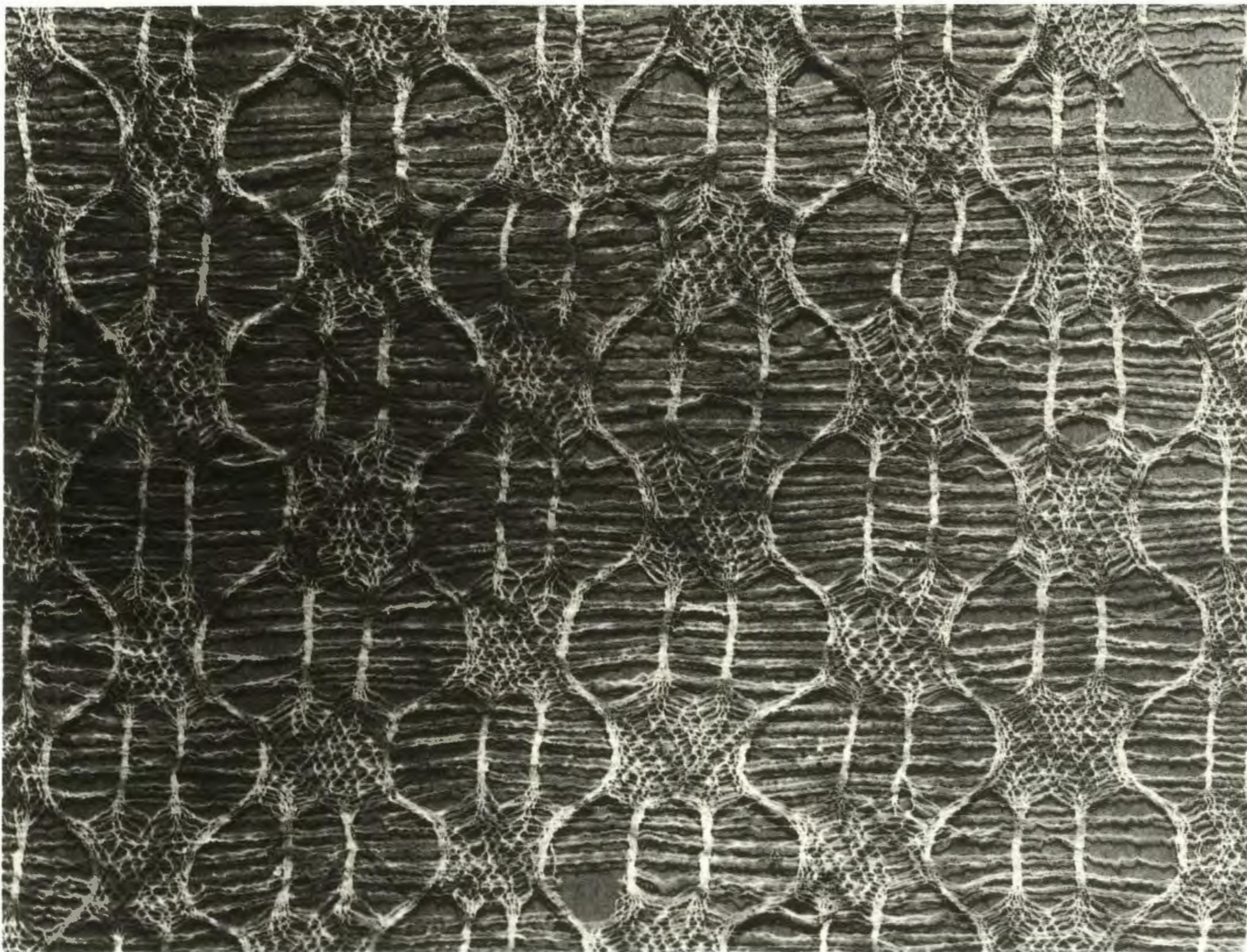
141. PAÑO
Pisquillo. Lana. Técnica de tapiz. Colores negro y blanco. Diseño geométrico escalonado formando rombos.
85 x 46 cms.

142. CANTAROS
Cerámica moldeada. "Negro sobre Blanco". Decorado sobre el blanco, con motivos zoomorfos y pequeña asa.
38 x 11.5 cms.

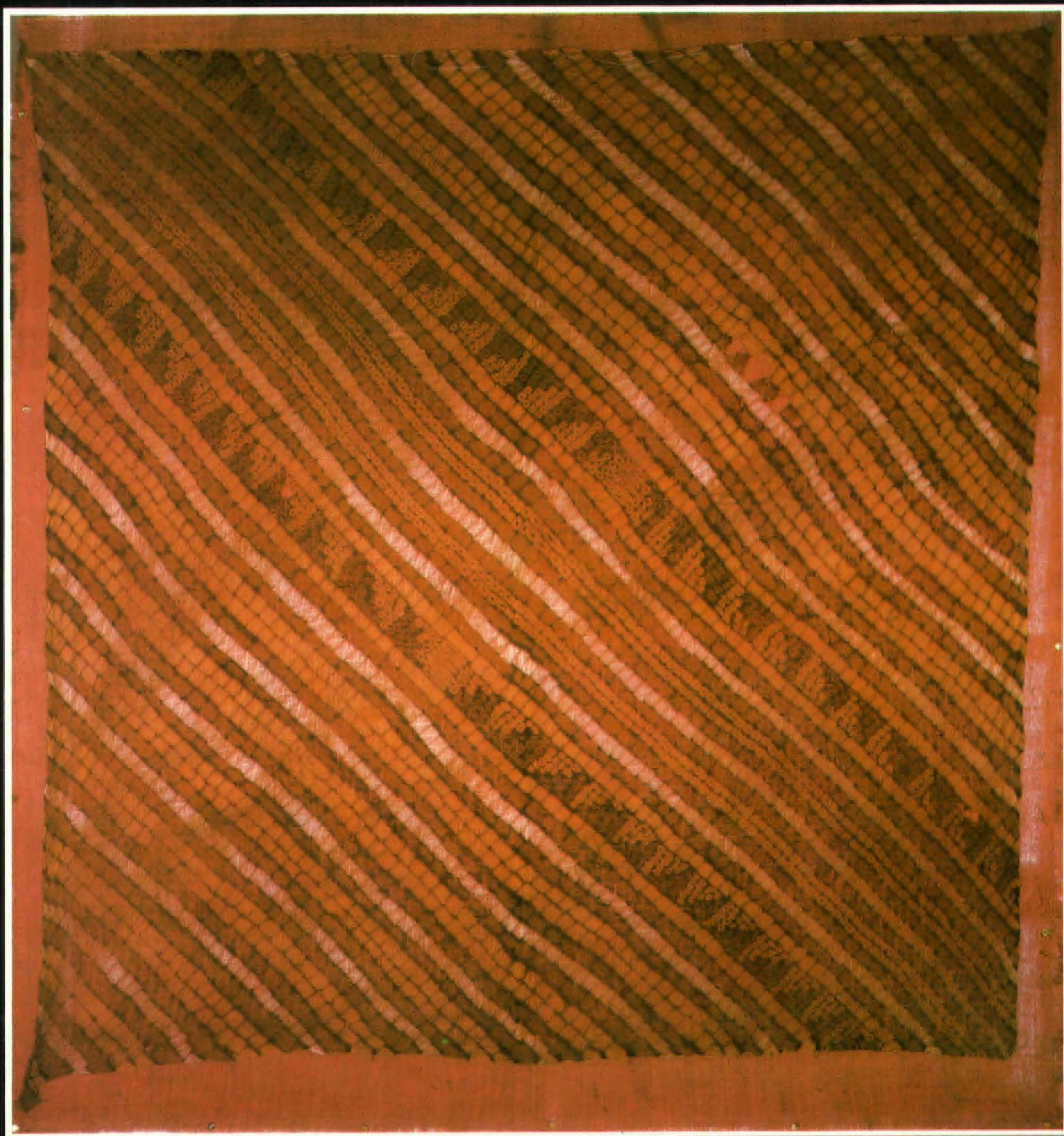
Cántaro de cuerpo oblongo con decoración ornitomorfa y geométrica. Motivo arquitectónico en el centro.
36.7 x 28 cms.

Vaso alto decorado con motivos geométricos y pequeña asa.
39 x 10.5 cms.

143. GASA
Pisquillo Chico. Algodón. Tejido reticular y tie-dye. Colores marrón y ocre. Espacios abiertos de forma ovoide y rectangular. 84 x 54 cms.



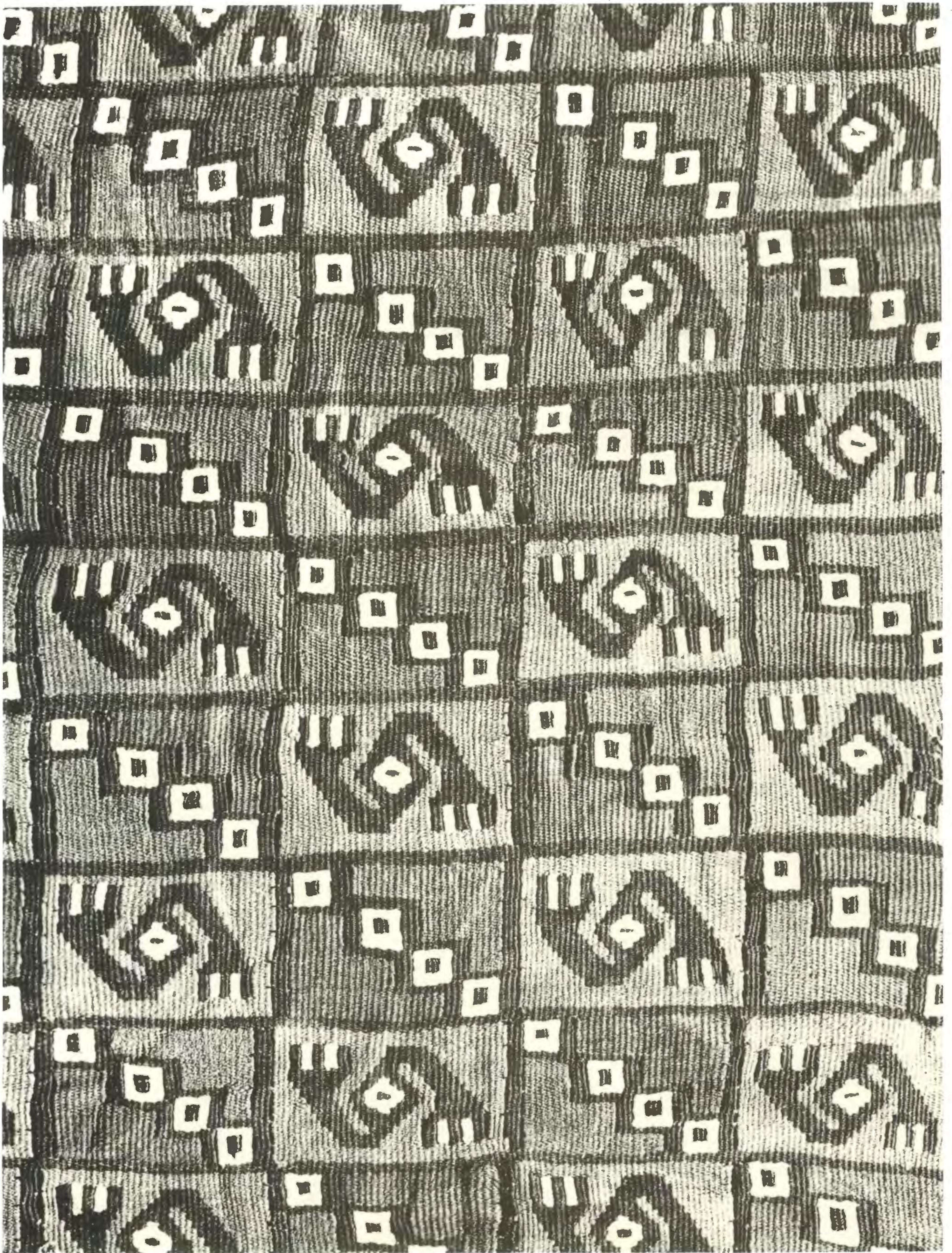
144. GASA
Algodón. Tejido reticular y tie-dye. Color marrón y crema. Franjas diagonales formadas por rectángulos de diferentes tamaños. 90 x 90 cms.





145. COPA SONAJERO
Cerámica moldeada. Pintura blanca. Decoración fitomorfa en relieve y sapo moldeado aplicado. Base llana con agujeros para la sonaja.
11.5 x 8.8 cms.

146. PAÑO
Lauri. Algódón y lana. Técnica de tapiz. Colores marrón, sepia, blanco y negro. Campo dividido en rectángulos con aves estilizadas y pequeños cuadros en diagonal.
34.5 x 32 cms.



147. VASOS
Cerámica moldeada. Forma acampanulada y base circular. "Negro sobre Blanco". Divididos en dos campos horizontales y uno vertical.
26.5 x 14.5 cms.



148. TAPARRABO
Lauri. Algodón y lana. Tela lisa y técnica de tapiz. Colores rojo, amarrillo, verde, azul y ocre. Decoración geométrica en zig-zag y banda con aves estilizadas. Flecos.
139 x 43.5 cms.





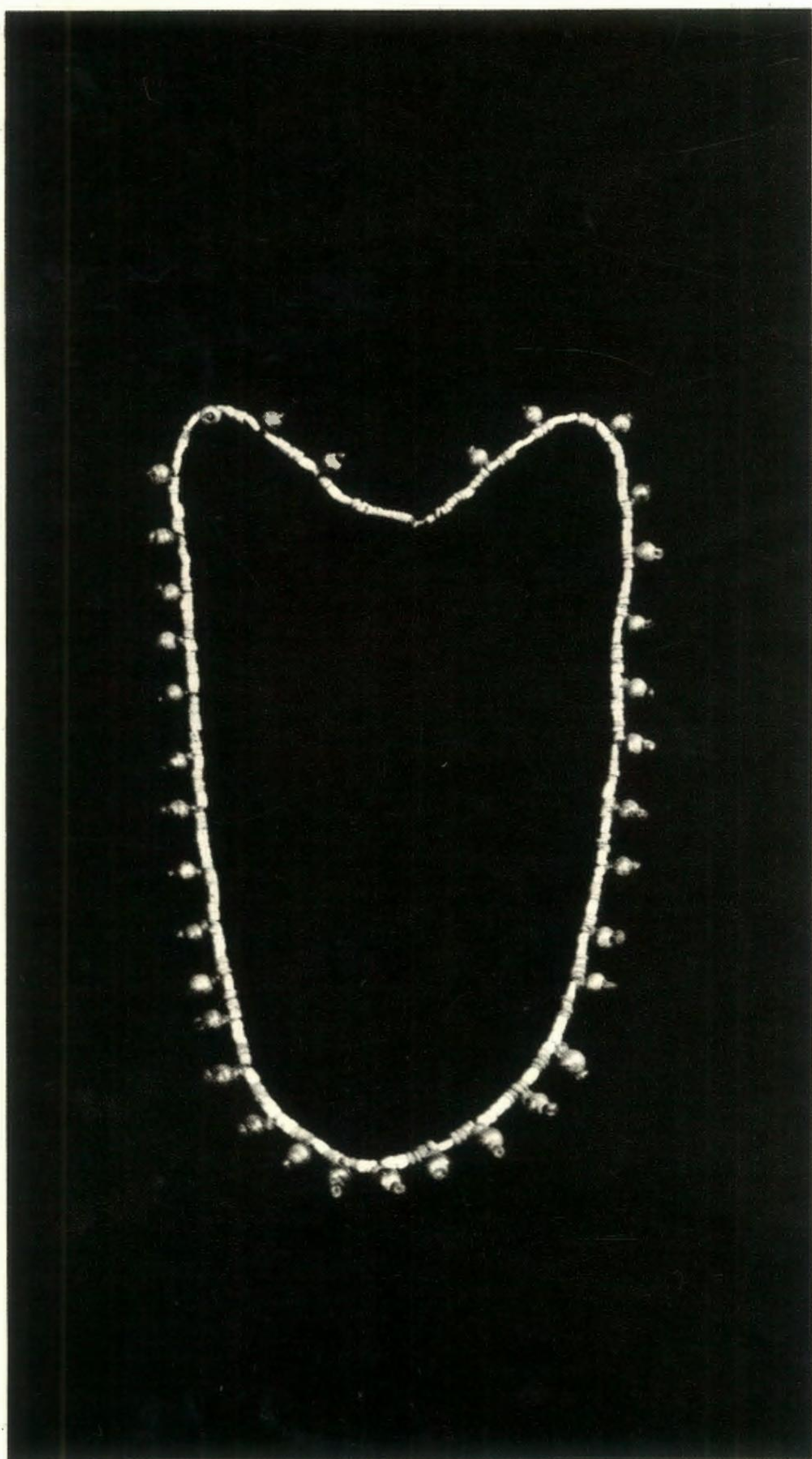
149. VASIJAS
Cerámica moldeada. "Negro sobre Blanco". Vasija de cuerpo redondeado y asa. Personaje moldeado dentro del relieve de cuello.
22.5 x 28.5 cms.
Vasija de cuerpo anillado con borde decorado por motivos geométricos, aves y un pequeño perro en relieve.
28.5 x 10 cms.
Vaso de forma acampanulada con boca lobulada en color contrastante.
13 x 10 cms.



150. UNKU
Lauri. Algodón y lana. Tela listada en colores azul, marrón y celeste. Borde en técnica de tapiz y kelim con diseño de aves inscritas en rectángulos. Colores: rojo, verde claro, beige, oro y negro. Fleco terminal.
31.5 x 93.5 cms.

151. PORMENOR
Diseño listado en bandas verticales. Decoración de cabezas alineadas en chevron, escalonado y espirales en diseño alterno.

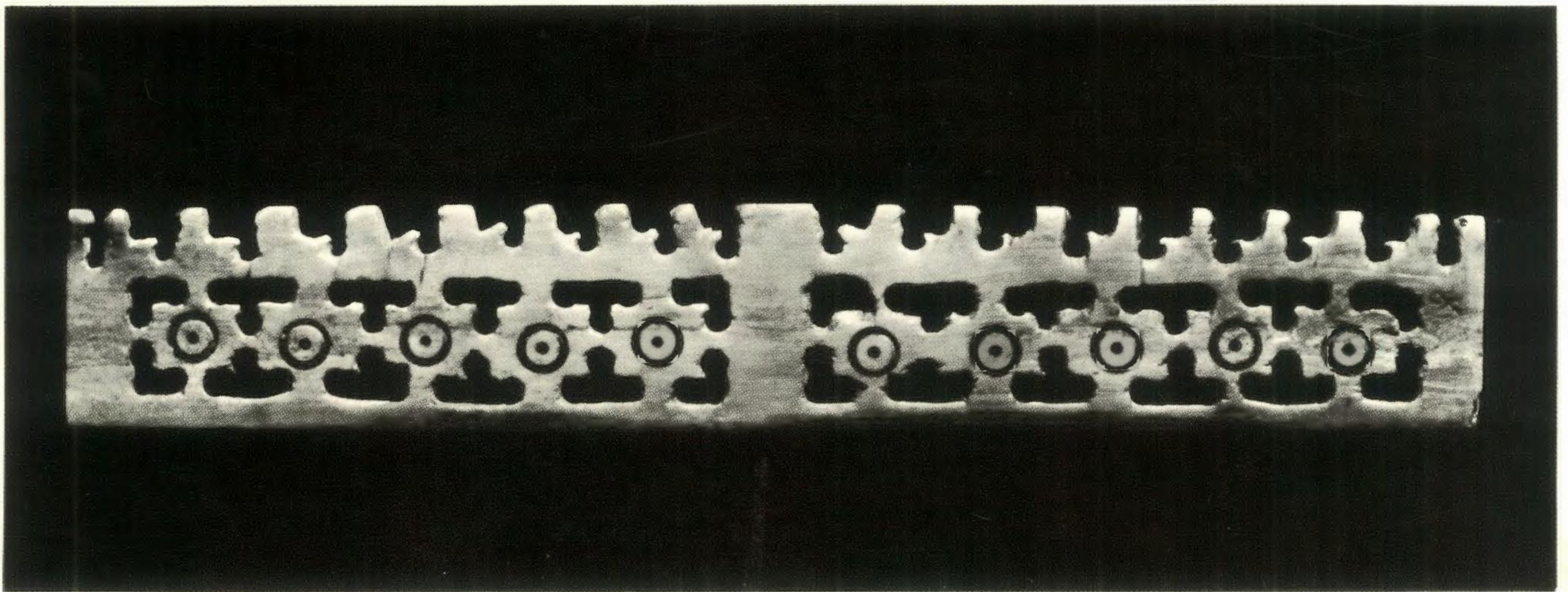








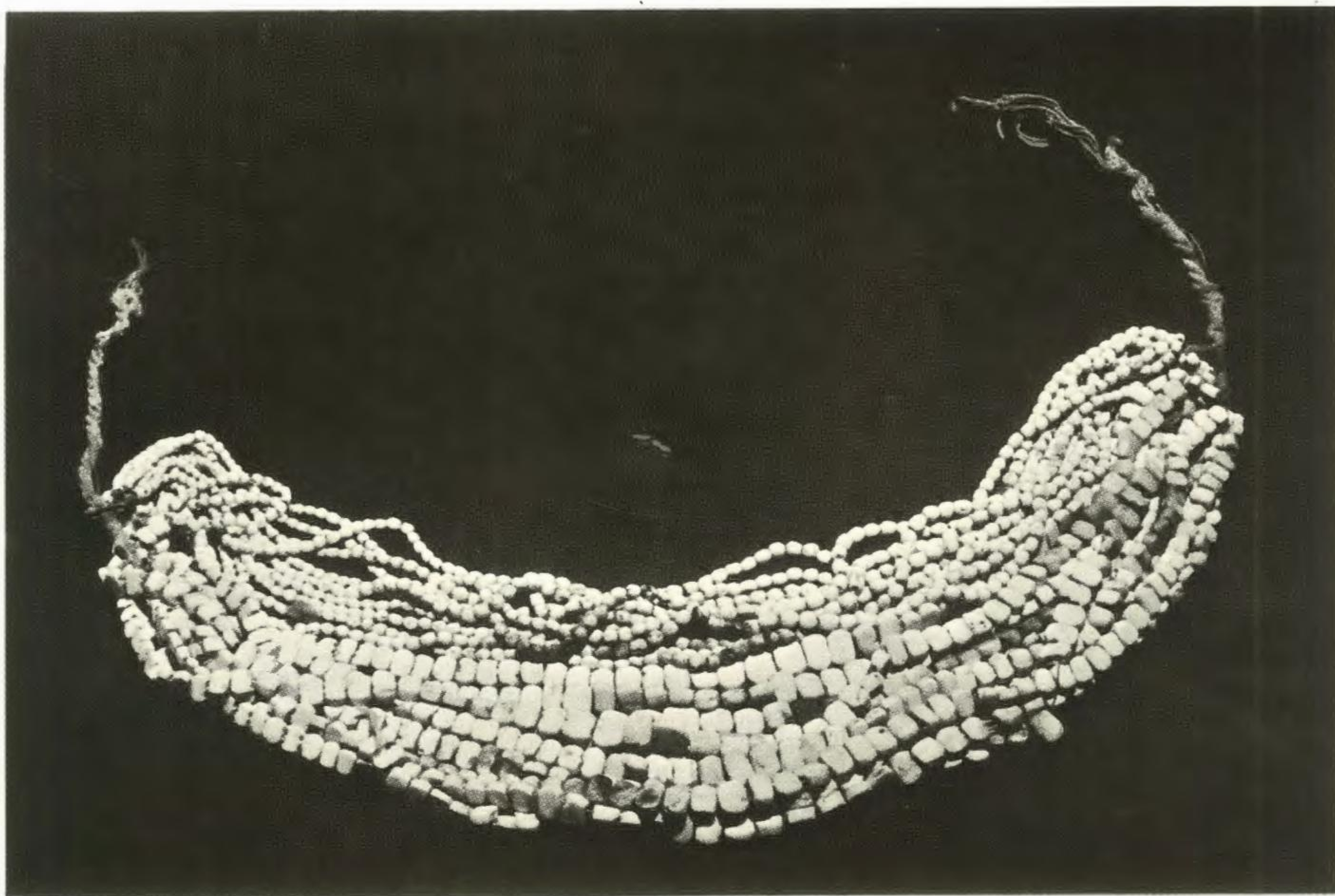
155. FIEL DE BALANZA
Hueso cortado, calado e inciso.
Decoración geométrica, escalonados, rectángulos y círculos embutidos.
3 x 10 cms.

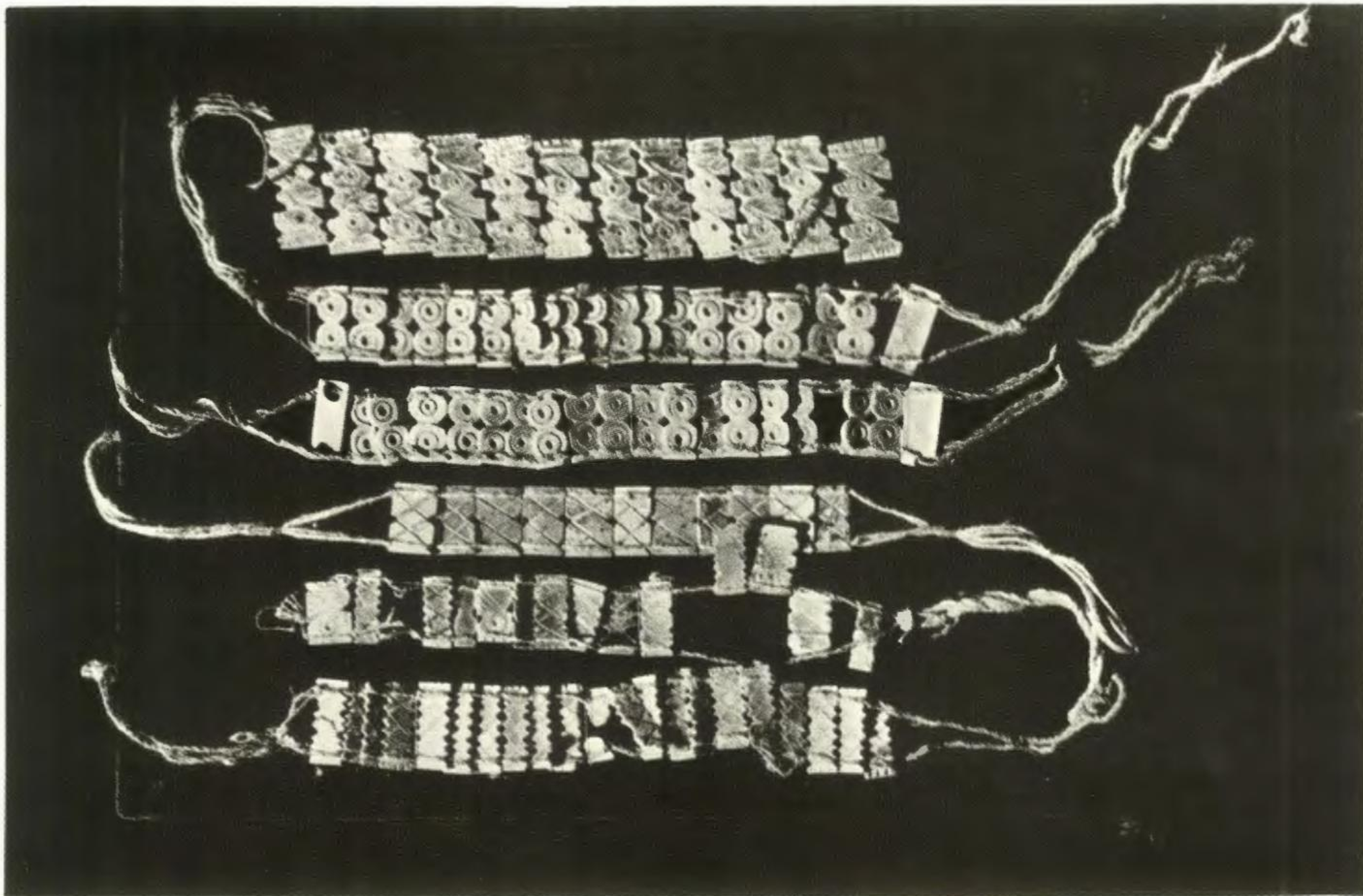


Pág. 166. 152. COLLAR
Conchaperla, espondylus y plata.
Pastillas, rectángulos incisos y cuentas embutidas pasadas de mayor a menor.
70 cms. de largo.

Pág. 166. 153. COLLAR
Espondylus y plata embutida y soldada. Trabajc hecho en pequeñas conchas marinas con las cuentas de metal en forma de pendientes.
82 cms. de largo.

Pág. 167. 154. COLLAR Y BRAZALETE
Espondylus y algodón torcido. Pequeñas cuentas de concha marina y coral dispuestas de una manera ingeniosa forman estas tres piezas de ornato.
Collar: 33 cms. de alto.
Brazaletes: 32.5 cms. de largo.





156. COLLAR
Hueso, posiblemente espinazo de pez. Diez hiladas de cuentas achatadas de mayor a menor tamaño con dos perforaciones. Diez hiladas de cuentas esféricas de menor tamaño. Algodón de época en los terminales trenzados.
36 cms.

157. BRAZALETES
Conchaperla incisa y algodón. Pequeños rectángulos perforados con diseños geométricos de aves estilizadas y círculos concéntricos pasados por algodón.
13 cms.; 10 cms.; 8 cms.; 12.5 cms.; 12 cms.



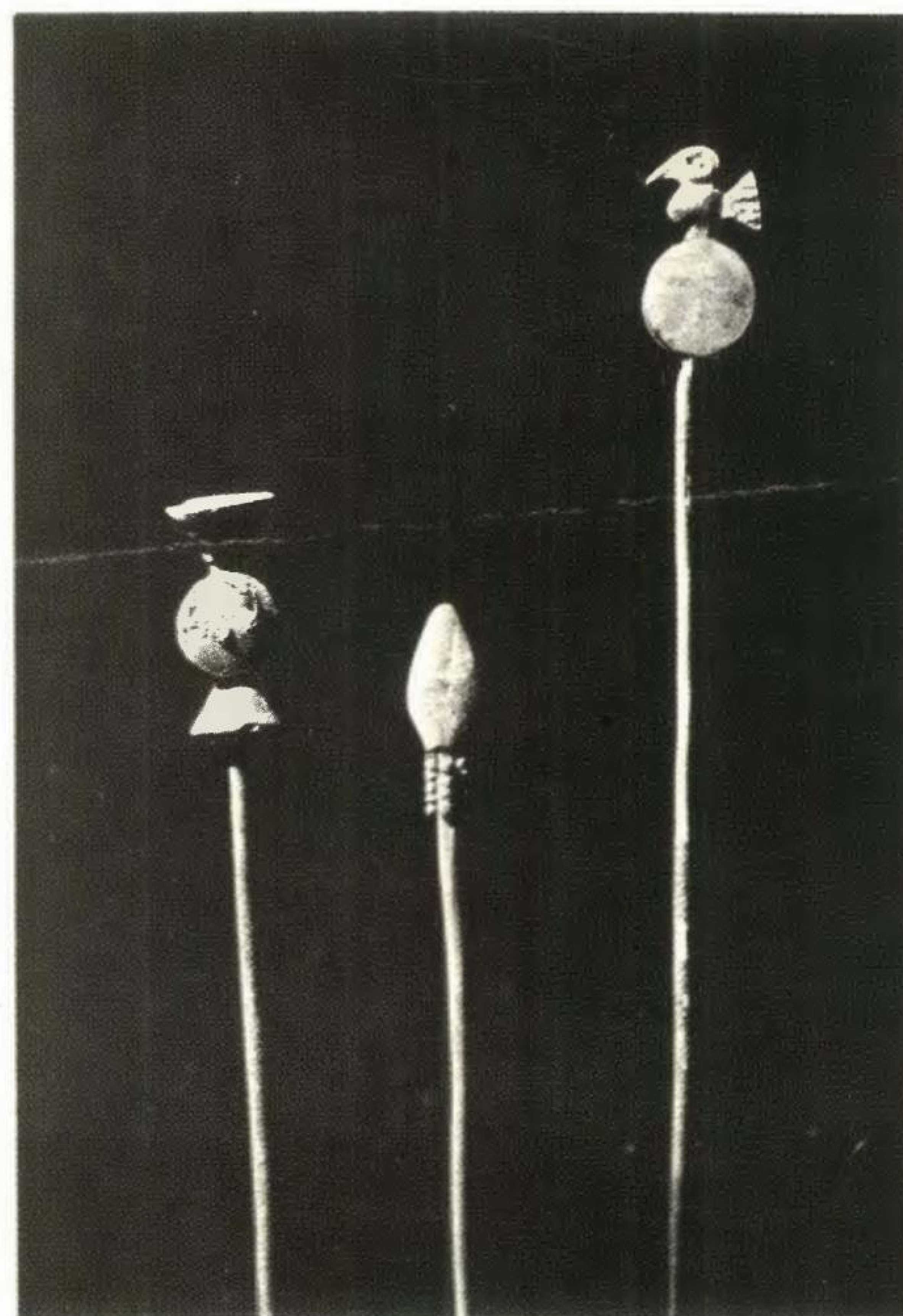


158. TOCADO DE PLUMAS
Algodón y plumas de ave marina. Colores marrón y blanco. La gorra está recubierta por las plumas del pecho cosida en hilera a los cañones del fondo utilitario. Las plumas de la cola y ala forman la coronación. 30 x 22 cms.

159. CORONA FRONTAL
Algodón torcido. Plumas de papagallo en colores amarillo, verde, azul y crema dispuestas en rectángulos de colores alternos. Pequeñas plumas cosidas a la banda para sujetar el frontal. 30 cms. de altura.

160. AGUJAS PRENDEDOR
Madera tallada y calada. Personajes cargando aves, dignatario y figuras zoomorfas estilizadas o realistas sirven de diseño para la decoración de los terminales de estas agujas.
25 x 1.5 cms.; 24 x 2.5 cms.; 22.5 x 1.5 cms.; 22.5 x 2 cms.; 25 x 2 cms.

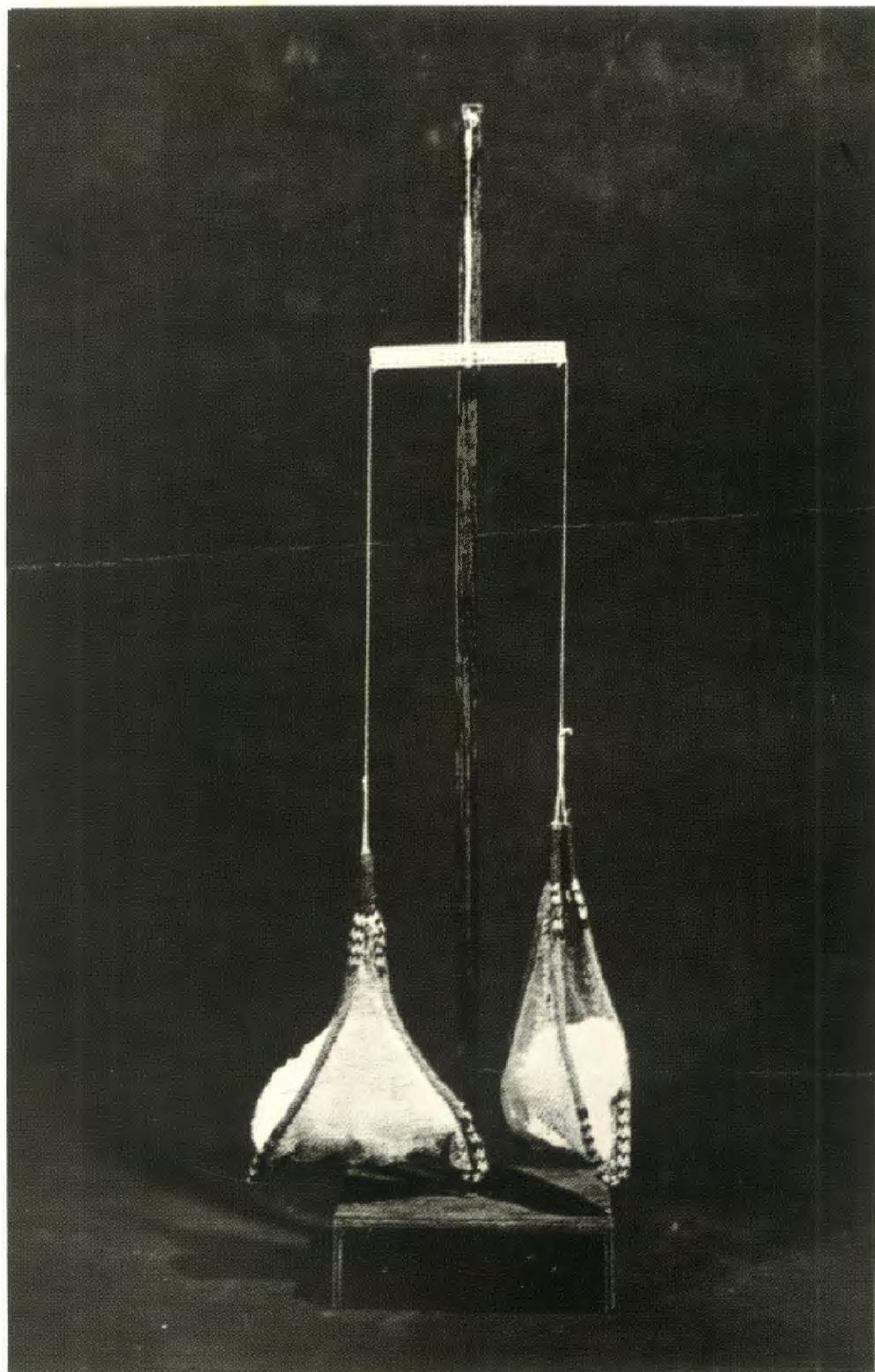




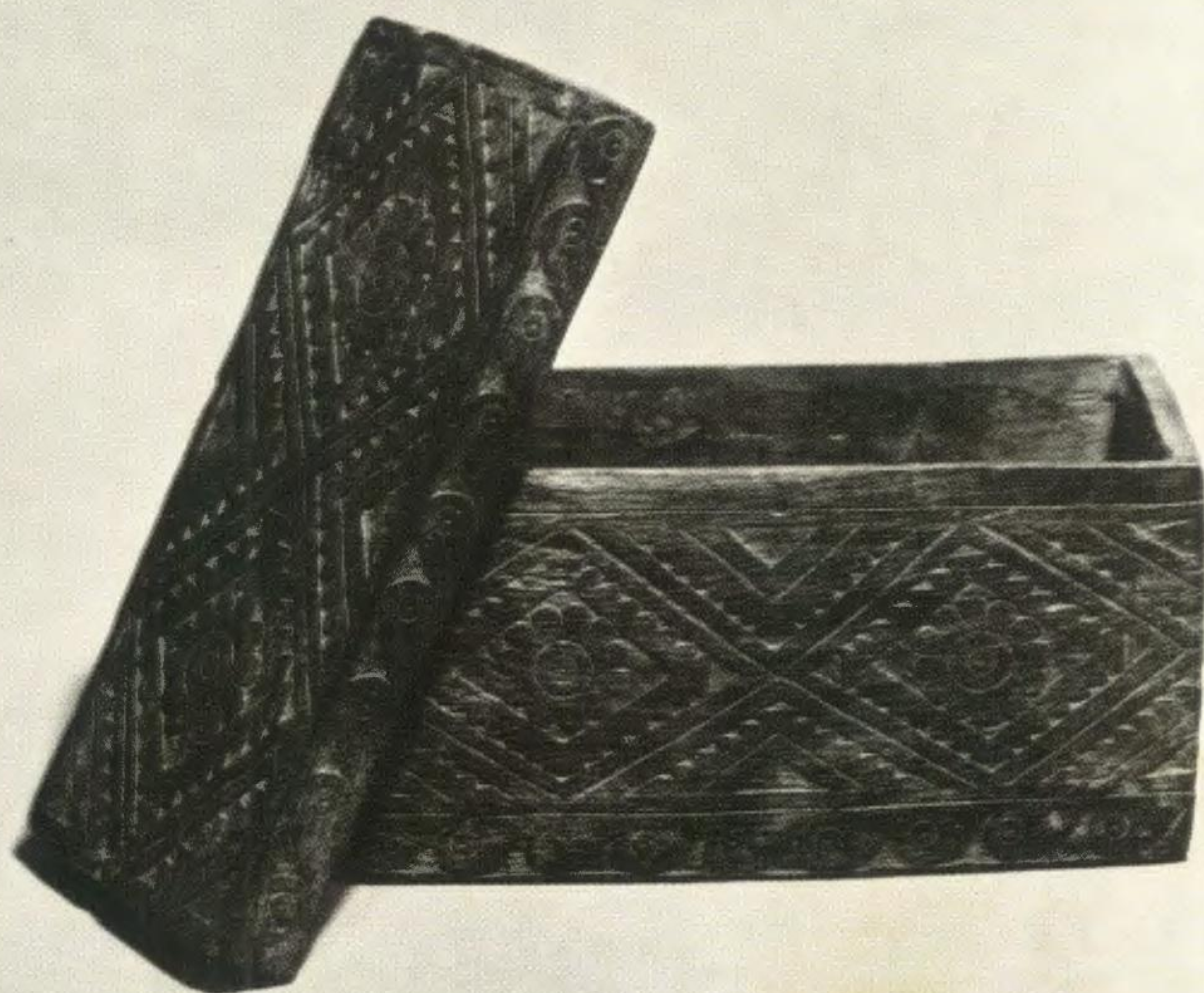


161. CANASTA
Caqui. Pequeños carrizos tejidos y amarrados forman la caja usada como cesto de labores. En el interior un huso y varios materiales de tejido.
35 x 14 cms.

162. TUPUS
Pisquillo Grande. Metal laminado estampado y soldado. Cabeza antropomorfa, figura fitomorfa y ave posada sobre un disco.
15.7 x 21.9 cms.



163. CAJA
Madera incisa. Decoración geométrica. Volutas, rombos y ondas con diseño floral embutido.
18.5 x 11 cms.



164. BALANZA
Hueso, lana y algodón. Fiel decorado con círculos concéntricos. Tejido reticular de algodón bordeado por una banda tubular bicroma hace las veces de platillo.
Colores rojo, crema y negro.
48 cms. de altura.

Bibliografía

CIEZA de LEON, Pedro
1945 *Crónica del Perú.* Buenos Aires.

ESTETE, Miguel de
1938 *Itinerario de Viaje incorporado a la Crónica de Jerez.* Lima
EMERY, Irene
1966 *The Primary Structures of Fabrics.* Washington.
ESPINOZA SORIANO, Waldemar
1967 *El Primer Informe Etnológico sobre Cajamarca.* Revista Peruana de Cultura Nº 11-12.

FERNANDEZ de OVIEDO, G.
1959 *Historia General y Natural de las Indias.* Madrid.
FUNG P., Rosa
1960 *Huaral, Inventario de una Tumba Saqueada.* Instituto de Etnología y Arqueología. Lima.
1978 *Análisis Tecnológico de Encajes del Antiguo Perú.* Período Tardío. Tecnología Andina. Lima.

GARCILASO de la VEGA, Inca
1943 *Comentarios Reales.* Lima.

D'HARCOURT, Raoul
1934 *Les Textiles Anciens du Perou et leurs Techniques.* París.
HODNETT, M. K.
1978 Moldes utilizados en la Cerámica Chancay. Lima.

JIJON y CAAMAÑO, J.
1978 *Maranga.* Quito.

LAPINER, Alan
1976 *Pre-Columbian Art of South America.* Harry N. Abrams Inc. Publishers New York.
LOTHROP, S. K. y JOY MAHLER
1957 *A Chancay Style Grave at Zapallán, Perú.* Cambridge, Massachusetts.

KROEBER, Alfred L.
1954 *Proto Lima.* Chiclayo.

MARTINEZ COMPAÑON, Baltazar Jaime
1936 *Trujillo del Perú.* Madrid.
MEDINA, Lic. Felipe de
1920 *Idolatrías de Huacho.* Colección de Libros y Documentos referentes a la Historia del Perú. Lima.

OCAÑA, Fray Diego de y FRAY ARTURO ALVAREZ
1969 *Un Fascinante Viaje por la América Hispana del Siglo XVI.* Madrid.
PATTERSON, Thomas C.
1966 *Pattern and Process in the Early Intermediate Period Pottery of the Central Coast of Perú.* Berkeley.
PORRAS BARRENECHEA, Raúl
1973 *Cronistas Primitivos de la Conquista del Perú.* París.
PIZARRO, Pedro
1978 *Relación del Descubrimiento de los Reinos del Perú.* Lima.

REID, James W.
1974 *Simbología e Iconografía en el Tejido Precolombino.* Preface to the Exhibition entitled "Tejidos Precolombinos". Wildenstein Art Gallery. Buenos Aires.
1979 *"Pre-Columbian Peruvian Textiles: Precursors of Modern Art.".* International Art Aesthetics. New York.
1979 *"Pre-Columbian Textiles: A New Appreciation as Great Works of Art.".* Art News Magazine. New York.
ROWE, John H.
1948 *The Kingdom of Chimor.* Revista de la Sociedad Interamericana de Antropología y Geografía, Vol. VI. Nº 1-2. México.

SEMINARIO de ARQUEOLOGIA INSTITUTO RIVA AGUERO
1969 *Aldeas Horticultoras de Lima.* Tablada de Lurín. Lima.

STRONG, W. D.
1925 *The Uhle Pottery Collections from Ancón.* Berkeley.

TABIO, E.
1965 *Excavaciones en la Costa Central del Perú.* La Habana.

VILLAR CORDOVA, P.
1935 *Arqueología del Departamento de Lima.* Lima.
VASQUEZ de ESPINOZA, A.
1948 *Compendio y Descripción de las Indias Occidentales.* Washington.

WEISS, Pedro
1976 *El Perro Peruano sin pelo.* Lima.
WILLEY GORDON, R. y JOHN M. CORBETT
1945 *Early Ancón and Early Supe Culture.* New York.
1971 *An Introduction to American Archaeology.* New Jersey.

Agradecimiento

El Banco de Crédito del Perú y los Editores agradecen a las Instituciones peruanas, Museos del extranjero y a los Coleccionistas peruanos, por haber permitido reproducir las obras de sus respectivas colecciones, lo que ha hecho posible esta publicación.

Señor Raúl Apesteguía.
Señor Alex Ciurlizza.
Colección Reynaldo Luza.
Museo Amano.
Museo Nacional de Antropología y Arqueología.
The Metropolitan Museum of Art, New York, U.S.A.
The Museum of Primitive Art,. New York, U.S.A.
Señor Alan Lapiner.

Créditos

Introducción a la Cultura Chancay:	DR. ARTURO JIMENEZ BORJA
El Arte en la Cultura Chancay:	FERNANDO DE SZYSZLO
Los tejidos Chancay:	WILLIAM REID
Asesoría Artística y Coordinación:	SARA DE LAVALLE
Fotografía y diseño:	WERNER LANG
Asistente de Fotografía:	HERNAN ECHEGARAY

Segunda Edición, revisada y corregida al cuidado de la Secretaría de Relaciones Institucionales del Banco de Crédito del Perú.



Segunda Edición
Este libro se terminó de imprimir
en los talleres de

AUSONIA S.A.

en Julio de 1990
Lima – Perú

